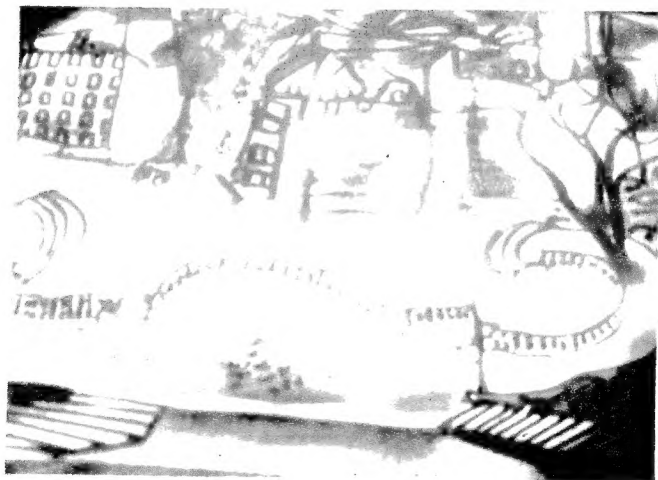


العدد السابع • السنة الثالثة
يولية ١٩٨٥ - شوال ١٤٠٥

إبداع

مجلة الآداب والفن

الإبداع المسرحي
عدد خاص



إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد التاسع • السنة الثالثة
يولية ١٩٨٥ - شوال ١٤٠٥

مستشارو التحرير

عبد الرحمن فهمي
فاروق تنوشة
فؤاد كامل
نعمان عاشور
يوسف إدريس

رئيس مجلس الإدارة

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

ناشر رئيس التحرير

سليمان فنياض
سامي خبطة

المشرف الفني

سعد عيد الوهاب

مكتبر التحرير

نمر أديب



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب
(مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ صددا) ١٤ دولارا للأفراد .
و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد :
البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولارا .

للمراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور
الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ -
القاهرة .

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربي ١٤ ريالا
قطريا - البحرين ٨٧٥, ٠ دينار - سوريا ١٤ ليرة -
لبنان ٨, ٢٥٠ ليرة - الأردن ٩٥٠, ٠ دينار -
السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس
١, ٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٥ درهما
- اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٨٠٠, ٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية

الثمن ٥٠ قرشاً

المحتويات

٥	التحرير	○ افتتاحية
		○ المسرحيات :
٩	أبو زيد مرسى أبو زيد	المصحوة
٢٣	عبد السمیع عمر زین الدین	السلطان يستقبل الصباح
٣٢	عفوف عبد الرحمن	محاکمة السيد « م »
٤٢	أحمد دمرداش حسین	سقراط والسّم
٤٩	نبیل مرسى	الأرملة الصغيرة
٦٠	محمد الجمل	عالم صافيتاز
		○ الدراسات :
		مشهدان من مسرح
٧٥	د. عبد القادر القط	« معين يسيرو » الشعرى
٨١	سعد أرشد	الصدق في المسرح
		تفسيها الإنسان المعاصر في
٨٤	أحمد عبد الرازق أبو العلا	مسرحيات « على سالم » القصيرة
٨٩	د. عبد العزيز حمودة	« محمد سلماسوى » وعالم المنطق المعكوس
٩٤	د. مدحت الجيار	« مسافر ليل » ولغة الدراما
١٠٢	جمال نجيب التلاوى	التوليف الترائى في « شهر يار »
		« الحكم قبل المداولة » المسألة الشعرية
١٠٦	فوزى عبد الحليم	مسرحية أم ينشرها « نجيب سرور »
١٠٩	عبد الكريم برشيد	إطالة على مسرح الطفل بالكويت
		المسرح المصرى :
١١٦	سامى خشبة	الأزمة .. الانفراج .. الحقيقة
		○ الفن التشكيلي :
١٢٤	عمود بقتيش	البهجورى .. ووجه القيوم
		(مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)

هذا هو العدد الخاص الثالث الذى تصدره «إبداع» هذا العام عن «الإبداع المسرحى» ، بعد أن قدمت لقرائها عديدين خاصين آخرين ، أصدرتها من قبل فى السنة نفسها : أحدهما كان عن «الإبداع الروائى» (يناير ١٩٨٥) ، والثانى كان عن «الإبداع الشعرى» (إبريل ١٩٨٥)

ويضم عدد «الإبداع المسرحى» هذا ست مسرحيات ، بينها مسرحيتان شعريتان ، هما : مسرحية : «السلطان يستقبل الصباح» ، للدبلوماسى الشاعر : «عبد السميع عمر زين الدين» ، ومسرحية : «الصحوة» ، للشاعر : «أبو زيد مرسى أبو زيد» ، الذى تنشر «إبداع» له ، لأول مرة ، شعرا مسرحيا ، وتقدمه المجلة فى هذا العدد لقرائها كموهبة شعرية ومسرحية جديدة .

وبين مسرحيات هذا العدد أربع مسرحيات نثرية ، هى : مسرحية : «محكمة السيد م» . . . للكاتب القصصى المسرحى «محمود عبد الرحمن» ، وقد نشرت له «إبداع» من قبل فى أعدادها السابقة مسرحيتى : «احذروا» و «ما أجلتنا» ، وكلها تجارب إنسانية جديدة وفريدة ، راقية الفكر ، رفيعة البناء والحوار . ومسرحية : «سقراط والسّم» للكاتب القصصى «أحمد دمرداش حسين» ، وقد جاءت مسرحيته هذه ، الأولى فيها نعتقد ، مفاجأة طيبة دواميا ، بناء وحوارا ، وفكرة مسرحية ، من كاتب قصاص ، نشرت له «إبداع» ، من قبل ، أكثر من قصة ، ومسرحية : «الأرملة الصغيرة» للكاتب المسرحى «نبيل مرسى» ، وهى مسرحية لا تنقل فى مستواها الدرامى عن المسرحيات الأخرى المنشورة بهذا العدد . ومسرحية : «عالم صافيتاز» للكاتب القصصى المسرحى «محمد الجمل» .

وهذه المسرحيات الست التى تنشرها «إبداع» من بين سبع مسرحيات ، كان قد وقع عليها جميعا الاختيار للنشر فى هذا العدد الخاص ، ثم رأيت أسرة التحرير تأجيل مسرحية : «الغروب» للكاتب المسرحى «عبد اللطيف دريالة» ، لنشرها فى العدد التالى من «إبداع» .

وقد تم اختيار أسرة التحرير لهذه المسرحيات ، كأفضل مسرحيات الفصل الواحد التى وصلت إلى المجلة ، خلال الشهور السابقة ، وعددها يزيد على ثلاثين فصلا مسرحيا ، كان أكثرها يعانى من ضعف النص الدرامى : بناء ، وحوار ، وفكرة ، وتجربة . وكان بعضها يعانى من نقطة ضعف رئيسية ، تكمن فى عادية الفكرة ، أو سذاجة التجربة ، أو ضعف الفن ، على الرغم من مهارة كتابها الواضحة فى إدارة حوار درامى .

افتتاحية

وكان بود أسرة التحرير أن تنشر ، في هذا العدد ، ما لم تنشره من دراسات نقدية عن المسرح وكتابه ، لولا حرصها على الالتزام بعدد الصفحات المسموح بها لهذا العدد ، وعلى ضرورة التثبيت لسعر أعداد « إبداع » على مدار شهور العام ، تيسيرا على إمكانات القراء المادية ، وعلى متطلبات قسم التوزيع بهيئة الكتاب . وسوف تنشر « إبداع » في أعدادها التالية ما لم تنشره في هذا العدد .

والدراسات التي تنشرها « إبداع » في عددها هذا ، تضم دراستين هامتين عن المسرح ، هما : « الصديق في المسرح » للمخرج والناقد والممثل المسرحي « سعد أردش » ، و : « المسرح المصري : الأزمة ، والانفراج ، والحقيقة » للناقد المسرحي « سامي خشبة » الذي يفجر في مقاله عددا من قضايا المسرح ، وي طرحها للمناقشة . وتضم عددا آخر من الدراسات النقدية التطبيقية ، لعدة مسرحيات نثرية وشعرية ، لعدد من كتابنا المسرحيين : « على سالم » ، و « صلاح عبد الصبور » ، و « معين بسيسو » ، و « نجيب سرور » ، و « محمد سلماوى » ، و « أحمد سويلم » .

وثمة مقال أخير للكاتب المغربي « عبد الكريم برشيد » ، عن تجربة مسرحية للطفل ، قدمت بالكويت على خشبة المسرح ، وتنشرها « إبداع » لأنها ، كما يقول الكاتب ، جاءت معالجة جديدة نصا وإخراجا لقصة قديمة وشهيرة هي قصة « سندريللا » للأخوان جريم ، والتي يعرفها كل أطفال العالم .

وترجو أسرة تحرير « إبداع » لهذا العدد الخاص ، نفس الاستقبال الطيب الذي استقبل به القراء والكتاب ، أعدادها الخاصة السابقة التي قدمتها لقرائها من قبل ، عن : الشاعر الراحل « أمل ونقل » ، وعن : « القصة العربية القصيرة » ، وعن : « الإبداع الروائي » ، و « الإبداع الشعري » ، كما تأمل أن يكون هذا العدد الخاص عن « الإبداع المسرحي » وثيقة أخرى هامة من الوثائق الإبداعية والنقدية عن أدبنا العربي الحديث .

« التحرير »



المسرحيات

- | | |
|--------------------------|-------------------------|
| أبو زيد مرسي أبو زيد | ○ الصحوة |
| عبد السميع عمر زين الدين | ○ السلطان يستقبل الصباح |
| عفوف عبد الرحمن | ○ محاكمة السيد « م » |
| أحمد دمرداش حسين | ○ سقراط والسّم |
| نبيل مرسي | ○ الأرملة الصغيرة |
| محمد الجمل | ○ عالم صافيناز |

الزمان والمكان

تبدأ أحداث المسرحية مع البلاغ الحريى رقم (٥) وتنتهى مع البلاغ الحريى رقم (٨) أى أن الأحداث تدور فى الفترة الواقعة ما بين الساعة الرابعة مساء ٦ أكتوبر والساعة الواحدة صباح ٧ أكتوبر ١٩٧٣ .

أما عن الأماكن فمعلمها فى ذاكرة البطل .

أضواء على شخصيات المسرحية

الأدوار الرئيسية فى هذه المسرحية بلا أسماء معينة ، ولن نرى على المسرح سوى ٣ شخصيات هى :

الزوج : الفنان المريض ، منذ التاسع من يونيو ١٩٦٧ وهو يمر بأزمة نفسية عنيفة أشبه بحالة غيبوبة ، ولم ينته معه العلاج بالشفاء التام ، وكانت أحداث ٦ أكتوبر بالنسبة له أشبه بالعلاج بالصدمة الكهربائية ، حيث ارتجت كل ذكرياته وانبعث أمامه حية ،

وتعرف هذه الحالة فى الطب النفسى « بالنيكوس » ويعبرون عنها بالجنين إلى رحم الأم ، وتنشأ كاستجابة هروبية عندما يصاب الفرد بالعجز أمام موقف يراه أكبر من قدرته على المواجهة الواعية .

الزوجة : تدعى أحيانا باسم

« درية » ، عاصرت مع زوجها الفنان جزءا كبيرا من حياته ومأساته ، وكانت عاملا هاما من عوامل شفاؤه .

الطبيب : استلذذ فى علم النفس ،

وصديق قديم ، للفنان ، وللأسرة بعد ذلك ، ويساعد الفنان على عبور الأزمة .

مسرحية

الصَّحْوَة

مسرحية شعرية من فصل واحد

أيوزيد مرسى أيوزيد

وبالإضافة إلى هاتين الشخصيتين توجد شخصيتان رمزيتان لن يظهرهما على المسرح إطلاقاً، وإن كنا سنرى لهما صورتين، وهما: حصين، شهيد حرب الاستنزاف، وسناء، الملعونة، الجميلة.

المنظر

(الفسوة خافت، الوقت قرب المغرب، الظلمة تزحف خارج النافذة، يظلم المسرح تماماً على ضربة نوم حسنة الرياض، النائم يتقلب تحت الملاء، تدخل امرأة، في ثياب منزلية، ومربية الطبخ، تغمره النور، يسمع المسرح بالغياء، تضغط زر الراديو على الكومدينو، تبتعث موسيقى عسكرية، ويبتعث النائم يتقلب، تخرج المرأة، وتترقب للسويكي العسكرية بالراديو، يفتح النائم حزنه يتناضل شديد، صوت المديع، يفرح النائم في أسراس، كمن سقطت عليه قبلة.

للمديع يتلو بقعة شديدة البلاء الحزبي رقم (٥) وهو الصادر في الساعة الرابعة ولا دقائق مساء يوم السادس من أكتوبر ١٩٧٢ (العاشر من رمضان ١٣٩٣) و أصبحت قواتنا في انتصاح قتال السويكي في قطاعات عديدة، واستولت على نقط العدو القوية بها، ووقع علم مصر على الساحة الشرقية للفتاة، كما قامت القوات السورية بالانتصاح مواقع العدو في مواجهتها، وحصلت نجاحاً بمئات في قطاعات مختلفة.

مع الكلمات تزداد الإضاءة، وتبدو على وجه النائم علامات بظفة غريبة، كأنها هويقي من كابوس طويل. عندما يبدأ الحوار، تكون زوجته قد عادت لبعض شؤونها.

الزوج :

عجبا، كم طال بي الحلم؟

الزوجة : (تقرص نفسها) حلم.. كلا.. تلك

حقيقة.

الزوج :

أطول حلم في التاريخ.

الزوجة : هذا ليس بعلم. هذا المذيع وتلك أناشيد

الحرب.

الزوج :

أصبح يخشى العيين؟ أم ليل قد طال مداه؟

الزوجة : بل هذا فجر النصر يلوح ولو أنا تقترب من

المغرب.

الزوج :

كم سنة نمت وأى الأحلام رأيت؟

الزوجة : هيا انهض. لم تر حلما. أو تسمع وهما.

الزوج :

(مستغرق في الحلم) قد عشت دقائقه كاملة

وثوانيها. كل التفاصيل غريبة، وعجيبة.

أتزوج فيه وأنجب طفلا حيويا.

الزوجة : تتزوج؟ هذا خير؟ تأنيك الدنيا بجديد يفوح. أما الطفل.

الزوج : كان لطيفا وجيلا، والزوجة ما أجلها، كانت مرحة، وخفيفة.

الزوجة : ماذا؟ أتعاشر في الحلم امرأة. حتى تنجب. ثم تغازلها حين نفيق.. ماذا بك؟

الزوج : تلك الزهات الليلية في حضن النيل. هل كانت حلما؟

الزوجة : (جهزة) تمنى لو كانت حلما؟. دحك من الأحلام الآن.

الزوج : الجلسة كانت تمتد إلى منتصف الليل، ننسى أنفسنا، فنعيش اللحظة واللحظة والمهمة.

الزوجة : (تجلس إلى جانبه) هل أنت مريض، أم تمهد؟

الزوج : ما هذا؟ أي عصار هذا؟ بل أي امرأة تلك الملعونة؟

الزوجة : امرأة ملعونة؟

الزوج : تتركني في منتصف الليل وحيدا، في هذا البحر المثن..

الزوجة : جحر مثن؟

الزوج : أيتها الملعونة.

الزوجة : أية ملعونة؟

الزوج : من أنت؟ أين الملعونة تلك؟ أين سناء؟

الزوجة : الملعونة.. من تلك الملعونة. إني زوجك ذرية (تبدو متعبدة على مثل ذلك)

الزوج : (يشظر حوالينه منهشاً) زوجي؟ هل لي زوجة؟

الزوجة : سبحان الله!

الزوج : في أي الأيام إذن؟

الزوجة : في السادس من هذا الشهر..

الزوج : في أي الأوقات ترى؟

الزوجة : قرب المغرب، قم ننظر..

الزوج : ننظر؟ قرب المغرب؟

الزوجة : اليوم هو العاشر من رمضان، شهر الصوم، والإفطار معد كالعادة (تسمع طلقات المدفع، ويرتفع صوت الأذان)

الزوج : (يز رأسه كمن يدفع آثار النوم أو الحمر) الصوم؟ وما زالت في رأسي أبقال الحمر؟

الزوجة : سكران أم صائم؟

جاءته النوبة ، من عدة أعوام لم تنتبه . .
(تخرج)

الزوج : (يسمع صوت حديث تليفون في الداخل) ل
غرفة نوم ، زوجة ، وكذلك طفل ! (يصيح)
دوية . . دوية . . لا تستدعي أحدا . .

الزوجة : (تأتي مسرعة ، وقد غيرت ملابسها) أنت بلا
شك متعب . .

الزوج : (كمن يحادث نفسه) كل الأشياء كلها
صوّرها . . هذا الحلم ، كل الأشياء ، كل
الأشياء كما لم أرها قبل النوم ، كل الأشياء .

الزوجة : (تجلس إلى جانيه) قصّ عليّ الحلم ، لعلّ
أفهم .

الزوج : هل زرت الهرم الأكبر ؟ ورأيت أبا الهول ؟
الزوجة : (سارحة) هل تذكر تلك الأيام ؟
الزوج : كنا غطوبين .

الزوجة : (مسرورة) ونزلنا في حمام الأوبرج ، وأكلنا
ليلتها ، وكأننا لم نأكل من قبل .

الزوج : والقارب حين اهتز بنا ؟
الزوجة : كدنا نغرق .

الزوج : لولا راحة ربك .
الزوجة : وشجاعة قلبك . (لمحة حزن . . تسحب من
يده) يرد الإططار .

الزوج : (مجاربا) هل لابتد وأن نسطر ؟ فنتنازل
يوما . .

الزوجة : لا مانع عندي ، إن وافقت على شرط واحد :
أن تحكي لي بالتفصيل ، عن هذا الحلم .

الزوج : شرطك مقبول ، إن وافقت على شرطي
الزوجة : ما شرطك ؟

الزوج : (متفجرا وقد سلّ اللعبة) أين سناء ، أين
سناء ؟ .

(يكرر ويتفجر باكيا ويغنى
وجهه بيديه، صوته يرتفع يرة
مقابلة تماما من خلال جهاز
تسجيل لا يراه المتخرج)

الزوج : أوزوديس . .
(ما أقسى ما صيرت إليه ! .

ضاعت في البردماؤك .
صارت حلما وعباء .

لم تشرب أغصان الجنة ماءك .

الزوجة : تبدولي فعلا كالسكران ، قم يارجل نفطر ،
حتى لا تفسد أشهى إسطار . اسمعت
الأخبار ؟

الزوج : أية أخبار ؟
الزوجة : (كمن تخفي مفاجأة) قم واسمع . .

الزوج : (شاردا) عن أي الأخبار نقولين ؟ بل
قولي . . من أنت ؟ الطباخة ؟ أين سناء ؟

الزوجة : (تحاول إعادته إلى رشده) عن أي سناء
تحدثت ؟ حلم هذا أم سُكر ؟ أم عريضة
مقصودة ؟

الزوج : لا أدري - نادى لي تلك الملعونة .
الزوجة : لا تدرى ؟! أحيانا تهلى وتخترق ، لكني
لا أحمّل أن تهلى باسم امرأة في هذلي
اللهجة .

الزوج : أغفني . . في هذلي اللهجة ؟
الزوجة : تهلي وتخترق ، هل تتناسى أنك في بيت
الزوجية أم أنك ناسي . .

الزوج : (كمن اكتشف شيئا) بيت الزوجية ؟ ولعلك
سوف تقولين بأن لدينا طفلاً ؟

الزوجة : يالك من رجل مهذار ! (تبتلع كمن رضى عن
تفسيره)

الزوج : مهذار ؟ (يصرخ) إن أسأل : هل لي طفل ؟
الزوجة : (تلطف إليه عاتلة) ماذا ؟ هل تزعم أننا لم
ننجب ؟ أو أنكورت الطفل لأنك لا تسمع
صوته ، أولا تتملى منه الصورة ؟ (تخرج
صورة ابنها)

الزوج : لا أذكر أي صوت أبا ، إلا في هذا الحلم ، أين
الطفل إذن ؟

الزوجة : اغض . . بعد الإططار سنأق به ، ولنسوف
تراه ، كم اتقى لو أتفرغ له

الزوج : (مستغرقا في حلمه) هل . . اسمك دوية ؟
الزوجة : (صارحة) حتى الاسم نسيته ؟ (كمن تحدث
نفسها) هل أرسل في استدعاء طبيب ؟

الزوج : (مزعجا) لا . . لا . . إن في أحسن حال .
الزوجة : (غس جبينه) الصهد يفرح ، والعرق البارد
يغمر صدرك ، هل أدعو الدكتور ؟

الزوج : كلا ، قولي بصراحة ، هل نحن صحيح . .
زوجان ؟ (يشير بإصبعيه بمعنى « زوجان »)

الزوجة : (تحدثت نفسها فعلا) بالرجل المسكين ،

لم تشرب حتى عكر الماء .

ذبلت أوراق الأشجار بمتصف المومس .
قبل نهايته سقطت تشكو الإعياء .

الزوجة : (معترضة) ما هذا . هل عدت إلى الشعر ؟

الزوج : أوزوريس ..

ما ألقى ما صرت إليه .

مُرقت أضلاعك إربا .

وانتهيت أعضائك في الصحراء .

لم تنبت فضاء منفردا يذكر تضحيتك .

حتى لم تحط ببعض وفاء .

هذا . أحسن ما قلت .

الزوجة

(مستمرا)

الزوج

« لو أنك كنت بواو أجرد .

ودعوت إليك كي يجعل أقدلة الناس تلين .

قد يحرق بعض منهم ،

أو يشد بالألحان .

فلعل الأقدار ترى حلا .

لكنت كنت زعيما أن تنجز وحدك

ها أنت وحيد ، في وسط الصحراء .

لا وجه .. لكي ترفعه للأصل .

لا وجه .. لكي تشكو ألامك للجفان .

(متلوقة) لم أقرأ هذا من قبل !

الزوجة

الزوج : يرفع وجهه الباكي .. بينما يستمر الصوت

المسجل)

« فالقن يا ملك التضحية الجرح وحيدا

لا يبكي عند بكائك من لم يُدع لفرحك .

فالقن وحدك .

وأرقب هذا الموت الأبدى وحيدا .

لن يذرف دما من أجلك .

من لم تمنحه البسمة

الزوجة

(تبكي في صمت)

الزوج : ينظر إليها متابعيا بذلك الصوت المسجل)

« لا تلطمي الخدين باليزيس .

ولا تقلمي الكفين .

فليس ما أنفقت فيها غاليا .

وأما من الفصور في التفكير يا إيزيس !

من قال إن الدمع يحس ثاوبا ؟

الزوجة

الزوج : (يحاول أن تسد أذنيها) أوقف هذا ..

أرجوك ! (تبكي)

الزوج : (مستمرا)

« في مستهل عامنا الذي مضى متعبا

كانت ثقيلة يحملها الفصون والفروع

وكان كامنا بصلبها الشدي مرتقبا

وكانت الطيور في سماننا

وكل ما في الكون يرقب الولادة المبسرة

فيرسل النسيم ، ينثر الندى مبلورا

فلا ظنا .. بعاما النادى ولا نجد ———

وكان حقا أن تفاخري .. وتوقدى الشموع

الزوجة

(متلهة) وكان حقا أن أفانخ .

وكان حقا أن ..

(مقاطعا)

الزوج

« .. لو كنت أطعمت من القلب الفصون

أو كنت ألقمت من النبد البلور

أو كنت أوليت الثمار ماء عينيك !

لو كنت .. يا إيزيس ..

ما أع أوزوريس ..

لكنت اكتفيت بالتلهيل والصباح ..

فراح ما راح ..

ولم يعد لديك .. غير هذه الحدود

للطم والنواح »

(حين يصل الموقف إلى ذروته ، يرتفع

صوت المدباج .. بموسيقى عسكرية

مفاجئة ومسرعة ، ثم البلاغ الحربي

رقم (٦) :

« نتيجة لنجاح قواتنا في عبور قناة

السويس قام العدو بدفع قواته الجوية

بأعداد كبيرة فتصدت لها مقاتلاتنا ،

واشتبكت معه في معارك عنيفة ، وقد

أشرفت المعارك عن تدمير إحدى عشرة

طائرة في هذه المعارك » (

الزوجة

(تصرخ) هل أنت أصم ؟ أو لم تسمع ما قال

الراديو ؟ نحن عبرنا !

الزوج

(يبدو أنه لم يسمع ما قالته ، تيرق عيناه ..

وصوت المسجل يرتفع مع كلمات المدبج)

« من جرحى الدامي

أدعوك يا قلدر

هل نلتقي وجهها لوجه .. وليكن غدا

في أى ساحة تريد ؟

« وليُجمع الناس ضحى »

كى نقرأ الحُكم الميَّسَا .

إلى بلا خوف . . ساصغى صامتا .

وسوف أنزع الفتاع مُرغيا .

وفى جبينك الذى لم يعرف الخنوع .

سأعلم القفاز . . رجا .

وننتهى يا صاحى غدا »

(ترتفع الموسيقى العسكرية فى نهاية

البیان ، لحظات . . ويدق جرس

الباب الخارجى . . تخرج الزوجة

وتعود بصحبتها الطيب)

الطبيب : أمسية النصر . . الشوارع مظلم ، والأنوار

مقيدة ، لكن الناس ترى بصائرهما ، الناس

كما لو كانوا قد وُلدوا فى الظلمة ، لا أحد

يصدم آخر ، فكانهم ينتظرون الفجر إذا اشتد

الليل . . خير إن شاء الله !

الزوجة : (تنظر تجاه زوجها كأنها تهدده) خير . . إن

شاء الله . .

الزوج : خير يادكتور . .

الطبيب : (يضع مخفيته) ماذا بك ؟

الزوج : لا شيء سوى حلم .

الطبيب : لست مفسر أحلام .

الزوجة : مفهوم ، لكنك أستاذ فى علم النفس . ولعلك

تشرح لى مالا أفهم ، (تغمز الطبيب الذى

يبدو صديقا للمعائلة) دعه يقول .

الزوج : (مبادرا) كان الكابوس طويلا جدا . ودقيق

التفصيلات ، لكأن عشت دقائقه وشوانيه .

أتزوج فيه وأنجب . أحضر كل الأشياء

بدايتها ، ونهايتها ، كل الأشياء كما أشهداها

الآن . كل الأشياء ، كما لم أتركها قبل النوم .

الطبيب : (وقد بدا الأمر جديدا عليه) خير إن شاء

الله . .

الزوج : كانت تلك الملعونة فى حضنى قبل النوم ، فإذا

بى أستيقظ فى بيت الزوجية . صيرنى الحلم

أبا . نصحوت أبا . أو هذا ما تزعم درية !

الطبيب : (يحاول الإيقاع به) درية ؟ من درية ؟

الزوج : زوجى المزعومة !

الطبيب : (ناظرا للزوجة) لم يعرفنى .

الزوجة : هذا من بعض نتائج هذا العلم . .

الطبيب : (يترأسه) مفهوم . . ثم . . ؟

الزوج : الأغرب من ذلك أن السيدة المحروسة . .

تسعدنا أضغاث الأحلام ، وترافقنى فى دنيا

الأوهام . شهدت فى صحبة هذا الحلم معى

الأهرام وزلزال فى الحلم . وأنا لم أعرفها . عند

استيقاظى منذ ثوان .

الطبيب : حسن ، أكمل حلمك .

الزوج : بل أبدأ حلمى ، أو أحكى ما أذكر عنه ، كم

كان طويلا وثقيلا . لا أحفظ منه تفاصيل .

الطبيب : قل ما تذكر منه .

الزوج : أعوام كاملة الأحداث ، مَرَّت فى لمح البصر .

يُبْعَثُ أموات من رُسُ الأجداد . ويموت

أناس كنت أعاشرهم . كانت بحياتى امرأة .

الزوجة : (مقاطعة) أعرفها . . تلك سناء (تضاء فى

الحللية صوريتها واقفة بلا حراك)

الزوج : (ناظرا إلى الصورة) أرملة فى سن العشرين ،

فى أول حلمى كانت رائحة . فى الحب ، وفى

الأمسيات القمرية ، وتحاف على كائن

طفل . . تطليعى يوما . (كمن تذكر شيئا كان

غالبا عنه) أه يبدأ حلمى كالآل . . وكأن

أرغب شيئا هاما لا أدره تماما ، (يرفع يده

كمن يتحدث فى التليفون) أهلا . . حين

انفصلت بى . . كانت تلك نتيجة آخر صام

بالكلية ، وتلدو برأسى آلاف الأحلام ،

فكتبت لها آلاف الأبيات من الشعر .

(الصوت المسجل يرتفع هائسا)

« أمن كهوف حلمى السجيق

أم من ضباب النوم قبل أن أيق

أم من دخان الموقد العتيق

أم من لقاقت الطبايق كالحريق

أو نكهة الشائى ،

أم من خيال .

ذلك النقر الرقيق ؟

وعند بابى قشة مدت يدا . .

من للخريق ؟

الزوجة : (صوت سناء المسجل كأنها ترد عليه)

« وانفتحت فى حجرى « ذات العباد »

وانتصبت قباب

وانزاح ستر عن فراديس رغب .

حين التقى فوق الثرى . نجمان تائهان
عن قبة السما .

مهاترين في الزمان .

الزوج : (ينظر إليها مذهوشا) هذى كلماتي بالضبط !

الزوجة : أكمل حلمك .

الزوج : تلك حكاية حب مات . حين اقترحها

الطرقات على .. قلدت موافقتي فوراً ،

ونزلت إليها ، ودقت حياتي السابقة عليها ،

قصرى العاجى ، وعزلة نفسى ، واخترت

العيش بعينها .

(الصوت المسجل يرتفع بينما تقترب صورة

سناء قليلاً ناحيته)

« والتفتنا ..

صدفة كنا التقينا .

عند شط لم يقل للناس اسمه .

أنت من جوف المحارة ،

وأنا من طيف نجمة »

(تخفى صورتها فجأة)

حين اقترحها الطرقات على ، لا أعرف

أين .. لا أعرف وقتاً . لا أذكر تاريخاً . في

هذا الحلم . المُرَقَّ . حتى انتزعتهما منى

الطرقات ، وانفصلت عني في ركن الذاكرة

التعشى ، - تركت في قلبي جرحاً ..

ينزف ذكرى ، فلجأت إلى الشعر .. لعل

أنسى ..

الطبيب : (وهو يسجل شيئاً) ماذا قلت ؟

الزوج : (صوته المسجل يرتفع)

« في القلب جرح ذابل يهيات يتدمل

تكاثر الأحقاد في أعماقه ،

فتوقف النائم فيه ثم يجتبل

تجربى الدماء به ، صديداً أسوداً

كانما الأحقاد قد صبت وعاء من سموم ..

تمزَّق الأحشاء إذ تصب فيها أنهاراً من الصديد

تنداح ثم تتمتل » .

الزوجة : (للطبيب) كذاب . لم يكتب فيها هذا

الشعر .

الطبيب : بل لك أنت !

الزوجة : كلا . هذا في الخامس من يونيو .

الزوج : (كأنه لم يسمع شيئاً) كانت أمي بالمستشفى ،

تجربى عملية ، وسأه تخلت عني ، الكل تخلى
وتحطم قلبي ، لكنى من بين الانقراض
أحاول ، أصرخ من أحشائي : (الصوت
المسجل رخياً وانثفا)

« نحن الأبناء البررة .

نحن الأبناء الأبناء .

لن تكفربالبن الأخضر يجربى في دننا ،

بالضرع المألوب تخدر في قمنا ،

بالرايات البيضاء - وكم خفتت - والخضراء

هل أحرقت راياتي من أول كبوة ؟

أو أنزل بترائي سوق البيع ، الحسران ،

لأبيع ثيابك أو يقطع حليكَ ؟

مازال الخير المكدوس ، براحتك .

يجربى في أنهارك في واحاتك .

وأبونا ما زال يفقد خطانا ، نسمع همسه .

والآن سيطرق باب البيت . ويدخل .

يعلو صوته .

كملاك ينفخ في الصور .

ينبث النصر لديه ، وينزاع الديجور .

طرق الباب أياً أمه !

الزوجة : (للطبيب) لم تكتب في مرض الأم . لكن في

أعقاب النكسة :

(الطبيب يسجل شيئاً في مفكرته)

الزوج : (مستمراً) واسودَّت أفأق كانت ناصعة ،

وانسدت سبل كانت مفتوحة ، فعرفت الشقق

الخاصة ، عاقرت الخمر ، ونساء الليل ،

وطريقى ملعون مظلم ؛ مظلم .. مظلم .

(يظلم المسرح تماماً . الحفظات . وتنبعث

موسيقى صاخبة . ويضاء المسرح بعد قليل ،

وقد تحول السرير إلى مسرح صغير . فوقه

مجموعة من عازفى الكياريات وراقصة

خليعة . هى سناء . وثلاثة أو أربعة أزواج

يتعاقبون في الأركان . الطبيب والزوجة

يراقبان المشهد . الزوج معصوب العينين

بلغافة سوداء ، وصوته المسجل يسمع بوضوح

خلال الضجة . وهو يتمشى وسط ذلك كله

متحمساً الطريق بيديه الممدودتين أمامه)

« ليست هناك لافتات .

ولم تعلق أى شارة .

وليس قدسيا تراب الأرض ،
ولن يضيء الأفق نور من منارة .
دُس لا تحف أن تفسد الطهارة
كم لوئت من قبلك الأقدام تخويف المغارة
كم يقض الوضوء في المحراب . كم فُضت
بكارة .
دُس لا تحف أن تلوث القذارة

ليست هناك لافتات
ولم تعلق أى شارة .
سوى سطر واحد مبتذل العبارة :
« ألق الرداء جانيا .. »

وادخل علينا .. بإدى الجسارة
وادخل علينا عاريا .
بلا بطاقات ولا جنسية ولا إشارة
تركت عند الباب معطفي وسحتي
علقت فوق المشجب القناع ،
وبعد خطوة نسيت اسمي ، وصودرت
هويتي ،

وأصبح الجدير كالذي بلا جدارة
وسرت فيها ضالعا .
لو أننى انجمت زورا .
فليس لى فى أرضكم إجارة .
ملاحي فقدتها ، وصودرت هويتي ،
وليس فيكم من رأى من قبل سحتي .
وحين صحت معلنا مؤهل رُجمت بالحجارة !

وفى طريقكم كفرت ثم تبت .
عرّيت جسمي ، ما خجلت .
قدمته لكم ، لطوب الأرض والحجارة
وكل ما كسبته ، دفعته ، جريته ، عانيت .
بكل طاقة الفؤاد ، وانتشيت ، وانتهيت .
ماذا رأيت ؟

رأيت أختي عاهرا تبيع عهدها سكنت
وصاحبي يواعد التي عشقت ، ما نبست ..
ولست باخلا عليكم ، ولست ادعى المهارة .
« ضحككات سخيفة مريرة وأخرى خيلية ،
ويظلم المسرح مرة أخرى تماما لحظات ..
ويعود الوضع إلى ما كان عليه)

الزوجة : هذا شعر لم ينشر ، لكنى أذكره حتى الذكرى ،
كانت أول أبيات أسمعتها منه .

الزوج : كان صابحا مختلفا جدا ، حين رأيت أسمى
دريه ، إذ كانت قد حضرت بالصدفة ،
لا أذكر كيف تطورت الأحداث ، لكنى أعرف
أنا صرنا زوجين ، كانت جلسات رائعة
تلك ، نمتد من العصر إلى منتصف الليل ،
نحكى فيها ونقيل الشعر ، نضحك ونغنى ،
نرقص ونحُب .

(يقف حين تنبث موسيقى
هادئة ليراقص درية فى ضوء
خافت)

الزوج : (هامسا) أفكارى نهائية ، لكن مصيرى
عشوم ، اعتبر الحب بداية ، ونهاية ، الحب إذا
تم زواجاً .. مات ، الحب هو التجربة
العذرية ، فإذا تم زواجاً .. فقد الحيوية
ونحول طقسا عشيا .

الزوجة : رايبك .. ما شئت ، لكن الحب الناضج
يعنى .. ألا ينفصل الإثنين ، ولكنى ترتبط
فلا بد زواج ، أم أنت وجودى ؟

الزوج : كلا ، علمنى « سارتر » : ألا تؤمن به ، إذ أنى
أفقد كل الحرية لو أنى أمنت بأى مبادئ .
الزوجة : حديثك ملف ومشو ، اختر شيئا ، أن تؤمن
أولا تؤمن ، ترفض سارتر ، لا عملا
ببيادى ، سارتر ، لكن عملا بالمصلحة
الشخصية ، المصلحة هى المبدأ .

الزوج : يا آنسى عفو ، أوجدنى الوالد عفو ، لأعاق
منها عمدا ، إجبارا قد جئت إليها ، كى
أختار ، ماذا أختار ؟ تختارى معنى الجسر ابن
الحرية فى أن أختار ؟ أختشى ألا أصبح حرا ،
تلك خلاصة سارتر ، من وجهة رأى .

الزوجة : تلك هى الفوضى ، تبغى الفوضى
الزوج : بل تحشين التجربة الحرة ، رجعية !
الزوجة : هدئ كلمات العجز ، أفتنقى .
الزوج : لا تملك غير الكلمات ، فلندخل مجربة
عملية .

الزوجة : ماذا تعنى بالتجربة العملية ؟
الزوج : فلنتقابل فى الشقة
الزوجة : ماذا أملك كى أمتنحه فى شقة .

الزوج : جسدك
الزوجة : هذا شيء مادى ناه ، لو أنك تفهم ، أنك

الزوج : (يتضايق) باردة جنسيا . هذا داؤك .
الزوجة : بل هذا عجزك من أول خطوة ، إذ أنك لم تعرف إلا نوعا لا غير ، من أنواع النسوة .
الزوج : أتى الأنواع ؟
الزوجة : نوع كالأحذية المعروضة بالفاترينات ، تدفع .. تسلم .
الزوج : ماذا تبغين إذن ؟ لن أتزوج . لن أتزوج .
الزوجة : لا تغضب ، من قال بأن أبني أن أتزوج ؟
الزوج : لا تبغين ؟ فلماذا جئت إلى وكرى هذا ؟
الزوجة : أنسيت التجربة العملية ؟
الزوج : لم أنسى ، فهذا الأسلوب كثيرات منكن تفصلنه
الزوجة : أعرف ، لكن وافقت لكى أثبت لك ، أن من الخطأ التعميم .
الزوج : أمصصة أنت ؟
الزوجة : كل التصميم
الزوج : فودعا
الزوجة : ولماذا تجعل منه وداعا ؟ فلنصبح غرض صديقين
(إظلام تام ، حين يضاء المسرح نرى الزوجين في جلسة شاعرية في ضوء القمر ، ينساب صوت أم كلثوم)
الزوج : (غير مصدق)
الزوجة : درية : أحشنى سمره وجهك ، أحشنى بشرتك الخمرية .
(ينحنى ليقبلها قبله سريعة على خدها ، فتقبل شفقيه .)
الزوج : (غير مصدق) هذا حلم ، هل قبلت الآن شفاهي ؟ ما أعجب هذا ، درية فلنتزوج ، اعترف بأن قد سلمت !
الزوجة : هذا الاستسلام إهانة
الزوج : غفوا .. أقصد أني مقتنع بزواجك .
الزوجة : اقنعني ..
الزوج : (عطيفة) ذلك أني يأنسى ، فكرت كثيرا ، وتدبرت كثيرا ، وتبين لي أن زواجي لن يصبح قيда ، بل كل الحرية فيه ، حرية عتقي من رقة أصنام الجنس ، والشهوات المسعورة ، حرية

كى تمكك جسدى فاملك رأسى قبله
الزوج : ماذا تمنين ؟
الزوجة : أن تقنعني ، أن تأخذ مني شيئا ، دون رضا عقل وقناعات .
الزوج : أملك قلبك ، فيها أعلم .
الزوجة : عندنا للقلب ، ما أدراك ؟ هبني أخضع أو ألو .
الزوج : معنى هذا أن تنزوج ، كى أملك جسمك ، هذا الشئ المادى التافه .
الزوجة : أبدا بالسرور ، قلت أملك عقل كى تمكك جسمي ، ما المقصد سوى إثبات للزيجة ، لا الزوجة .
الزوج : العقل إذن ؟ ما فائدة القلب ؟
الزوجة : يمتك الحق لكى تقنع عقل ..
الزوج : أقتنه إذا شئت .
الزوجة : وإذا شئت تزوجنا
الزوج : طعم لي ، أم أنت تريدني الطعم ؟
الزوجة : أبدا ، إقناع العقل هو الشرط لكى ، والتجربة هي الفصل .
الزوج : وهو كذلك .
« (يجلسان على حافة السرير ، الطيب في الخلفية في ركن مظلم يخرج زجاجة وبعض الأكواب ، يشربان نخب التجربة)
الزوجة : ها نحن بشقتك الموعودة ، ها نحن على حافة هاربة وكمين ، تلك وسائل إغرائك جاهزة ، غير بعيد ، الكأس المترعة الصفراء ، قنينات الخمر وملابس ما أسهل أن تخلع من لمسة ، وشبابك .. والحب المكنون .
(يمد ذراعه خلف رقبته ماذا أصابعه إلى صدرها بينما تتساهل معه عمدا .. ينحنى ليقبلها)
الزوج : اقتربي مني .
الزوجة : ولماذا شفتاي ؟
الزوج : (ينال عليها ، تستسلم عمدا ، يتركها مرتبكا)
الزوج : باردة شفتاك .
(يناولها كأسا ، ترفضها)
الزوجة : أسمح لي أن أقبل ما أقبل من شرب أو أكل .

أن أنفرغ للإنتاج المتمر ، والتأليف الفني ،
والأدب البناء ، أن تغلو أشعاري من رائحة
التبغ وطعم الخمر ، وأفخاذ النسوان ، أن
أسمح عن وجنة شعري ، أنار الأحذية
المثقوبة ، والأوكار المبوذة .
ولأنك يا أنسى ، كنت معلقي ، ومخلصي ؛
أختارك كي أتزوج .

الزوجة :

(تعانقه) أحسنت حبيبي !
(إظلام ، حين يضاء النور يكون المشهد قد
عاد كما كان)

الزوج :

صعب وصف مشاعر تلك الليلة . صعب أن
أتذكر فلقد كان هناك بجوئ شيء يولد شيء
خالد ، لا يعرفه إلا من عاشه ، إحساس
الأشجار إذا انتصف الموسم أو أم تستقبل آلام
السوسع ، لا أدري ، مات بقلبي شيء
متهالك ، كي يولد أعظم ما يولد في إنسان ،
حب الإنسان ، رغبة إنسان ، رغبة إنسان في
إنسان ، صلة الإنسان بإنسان ، كي يتوحد في
فرد واحد ما لا يمنحه غير اثنين .

الزوجة :

(متلهة) ولذا سمينا الطفل به توحيد ، اسم
مستغرب ، لكننا خلدنا تلك اللحظة ، في لحظة
تجديد

الزوج :

لكننا لم نتزوج ، كان خيالاً هذا الطفل ، لم يخط
الخطوات الأولى في غير الأفكار المحمومة ،
والأحلام المنوعة ، اصطلمت كل الآراء ،
وتحطم كل التفكير ، حين بدأنا التنفيذ ،
فالمل الأعل عند أبيها ما تقبض أو ما تنفق في
البيت على المأكول والمشرب ، يعرف أن ابنته
تتكسر يومياً عندي حتى منتصف الليل ، هذا
شيء مقبول ، مدامت هذي الساعات
إضافية ، وتسأوى بضعة مليمات شهرياً ،
يعرف أن لقاءات يومياً تحدث ، فلتحدث ،
أما أن يفقد بعضاً من دخله ، فالطامة تحدث .

الزوجة :

(تطأطأ رأسها خجلاً) لكننا أمكننا أن
نتزوج .

الزوج :

مارأيك يا عمي ؟
(الأشخاص الذين يجادلهم
الزوج في الأجزاء التالية إما
موجودون على المسرح ،

وتسلط عليهم الأضواء عند
الزوم ، أو يدخلون فجأة
عندما تسددهم ذاكرة
البطل ، كما يمكن أن تقوم
الزوجة بتحميل الأدوار مع
زوجها)

الأب :

(غير مهال) يا ابني ماذا تم لك حتى تتزوج ؟

الزوج :

أملك مهراً ، وكذلك شبكة

الأب :

لا لسا بمن يقبل مهراً ، جهز أنت عمل
مهلك .

الزوج :

لا مانع إن كانت تسهم درية .

الأب :

كلا . لن تسهم ، لا يمكنها أن تسهم .

الزوج :

يكفيها حجرة نوم وجلسي ؟

الأب :

يكفي ، لا داعي حتى للسفرة .. والشقة

الزوج :

ومشاكل أخرى ، لا حصر لها

الأب :

فلماذا تتزوج

(يخفض الأب)

الزوج :

هذا رأى الأب ، وابنته يومياً عندي ، لولا

الزوجة :

ما تملك من رأى حر حصافة

الزوجة :

لكننا أمكننا أن نتزوج .

الزوج :

معجزة حدثت ، هل تتكرر ؟ والأنا ماذا يبقى

من أجرتنا ؟ لا شيء فبالدين سلاحنا

والأقسط ، أما الطعام والمُشرب ..

الزوجة :

تندبر (واضح أن الزوجة تشارك زوجها في

ذكرياته القديمة)

الزوج :

طبعاً تندبر ، ماذا تفعل والباقي لا يكفي

بضعة أيام ؟

الزوجة :

صعباً . القمصون جنبها ضاعت في أول يوم .

الزوج :

طبعاً . (تشارك الزوجة في ترتيب الأثاث

التالية) :

الشقة عشرة ، والأقسط جميعاً خمسة عشر ،

ولحاضنة الطفل ثلاثة ، والغسالة اثنتان ،

وإتاوة عائلتنا .. عشرة ، والمصرف

الشخصي لكل منا خمسة .

الزوجة :

أين الجزار وأين الأبوني ؟

الزوج :

هذا من غير حساب التبغ .

الزوجة :

آه من هذا الملعون .. التبغ .

الزوج :

أتخنى لو أمكن من منعه أو حتى تقليبه !

ياليت !

يكفى ما قلت الآن . فالساعة قد نلت
منتصف الليل
(يلتفت إلى الزوجة وقد قرر أن يدخل في
الموضوع)

الطبيب : فلنسمع نشرة أخبار الحرب
(يمكن تقسيم الفصل إلى مشهدين ينتهي أولهما
هنا

كما يمكن أن يستمر على النحو التالي :
(المريض مازال في فراشه ، المذبح يلقي
ملخص الأنباء
ويبدأ البلاغ رقم ٧ :

نجحت قواتنا المسلحة في
عبور قناة السويس على طول
الجبهة ، وتم الاستيلاء على
معظم الشاطئ الشرقي
للقناة وتواصل قواتنا حالياً
قتالها مع العدو بنجاح كما
قامت قواتنا البحرية بحماية
الجانب الأيسر لقواتنا على
شاطئ البحر الأبيض
المتوسط ، وقد قامت
بضرب الأهداف الهامة
للعو على الساحل الشمالي
لسيناء وأصابها إصابات
مباشرة ،

الطبيب : (للزوجة هامسا) الحالة لا تدعو للخوف
ليست نكسة ، بل هذى أعراض نفسية ليست
نوبات الصرع المعتادة ، بل إلى يتبلور عندي
إحساس شخصي ، أنا نخطو لشفاء خالص .
الزوجة : كيف ؟

(الطبيب يمس للزوجة أن تسكت)
الزوجة : (شاردة) كان صديقي
(تسطح في الخلفية صورة حسين بملامحه
العسكرية أوضح ما فيها الكاب ، والجداء
العسكري)

الزوجة : بل كنا روحا في جسدين ، كنا نتدارس كل
مشاكلنا ، مشاكل هذا العالم ، وتطول بنا
الجلسات إلى الفجر ، أين هو الآن ؟ بل كيف
نسيته ؟ لا لم أنسه ؟ هو لا يُنسى ، في ذاكرتي

الزوج : هذا ترفي الأوجد ، ألقاطعه ، إذ لا سينها أو
مسرح ، أو حتى زهايت خلوية ، لن ألقعه عنه
إلا أن يقضى ربي أمرا مفعولا .

الزوجة : مقتنعه ، لكننا نحتاج إلى كل جنيه تدفعه في
هذا المحروق .

الزوج : والمذموم . . لأسرتنا ليس حراما ؟
الزوجة : كيف نفكر في منعه ، والكل يظن بأننا ندخر
الأموال .

الزوج : لا أدري ، هيا نليس كي نأكل نصف كباب
عند الحان ، ولتذهب كل الأساط إلى
العفريت الأزرق

(تخرج الزوجة ، وتعود
بيدها حقيبة يد ، وتغير
مظهرها حتى يتناسب مع
المشهد القادم)

الزوجة : (باكية) لن أذهب للشغل غدا ، لن أذهب .
الزوج : لا حول ولا قوة إلا بالله ، ماذا جرى ؟
الزوجة : الأتوبيس المقرف .
الزوج : ماله ؟

الزوجة : مزدحم حتى أوشكت بأن أفقد أعصابي ، اثنان
استلمسني ، لا يجدي أن أصرخ أو أدفع
باللكمات .

أصوات : ماذا نفعل . الزحمة تحق

الزوجة : ياسيد ابعده عني .

أصوات : وإلى أين . هالنت ترين بنفسك .

الزوجة : طيب . امسك نفسك .

أصوات : مجترنة . وقليلة ذوق . ماذا يدفع كي تختاري
هذا الأتوبيس ؟ انتظري غيره ، والتاكسيات
كثيرة .

الزوجة : القلدران ، غلاما يمكنك بجسمي ، حتى حاول
واحد . . (الزوج يصرخ)

شيخ سني : يا ولدي . . لا تترك زوجتك المسكينة تعمل ،
سوف يبارك ربك في رزقك ، إن كان حلالا ،
يا ولدي . . لا تقطع نسكك ، سوف يبارك في
رزقك ، إن كان حلالا ، يا ولدي . .
أقرضني دينارا للشهر القادم .

الزوج : (مؤمنا) إن كان حلالا .

الطبيب : (يتدخل ، ليوثق تيار السرد الذي بدا أنه
لا يعنيه)

طول الوقت ، لكننا لا نفتقد الأكسجين ،
مادامنا نتنفس ، أين حسين ؟

الزوجة : (وقد ظلت حالته تسوء) يا ولده ، هو يعرف
أن حسينا قد راح شهيداً بالجبهة في حرب
الاستنزاف ، بل وأرسله عدة مرات .

الطبيب : فلتتركه يقول ، إحساسه مازال يؤكد ما قلت
الزوج : (صارخاً) أين حسين ، أين حسين

(يستمع في ذهول إلى صوته المسجل بينما
صورة حسين في الحلقية كما كانت مخضبة
بالدماء)

الزوج : « وقيل أن أراك بالبحر غدا
قصيدة إليك

تستعجل الصباح أن يُقرأ
يا ذاهبا للتضحيات والغدا

قصيدة لا تعرف النفاق والمواربة
يا حساسا في التضحية

ما زالت النجوم في السماء
تسفع أغنية

والقمر المنفض الضياء
يخفق أمسية

والسحب الدكناء في المساء
تخطر مرثية

الزوج : (بصوت مستسلم) لو أن لي بعض اليقين مثل
ما عندك

لكنك قبلك
أو كنت مثلك

الزوجة : (متلهفة) عاد إلى الواقع ، رجعت ذاكرته .
الطبيب : صبرا ، ليس الآن ، قولي أن الوعي يعود ، لا
ذاكرته ، فالذاكرة المشحونة أقوى من وعيه .

الزوج : (صارخاً) أين حسين

(يستمع مذهولاً إلى صوته المسجل ، بينما
صورة حسين ما زالت في الحلقية لا معة
مضية)

« خطاباتك الذي وعدتني به يوم المغادرة
لم ينتظر بريدك الحزين كي يصل

لكنه اختار الطريق الوعر .. والمغامرة
فقد قصصت كل شيء في بطاقة مخضبة

تحكي لنا عن سررك الغالي ، واختبار المخاطرة
في ومضة حراء قادرة .

ما كنت ترجو أن تعود يا حسين
إلا لكي تقص عن .

وعن .. وعن .

فلم يكن إيمانك العميق يا حسين .. بين
بين ..

الزوج : (بصوت مستسلم) لو أن لي بعض اليقين مثل
ما عندك

لكنك قبلك .

أو كنت مثلك .

(عيل فجأة إلى الوسادة ، ويسدو أنه غط في
نوم عميق زوجته تسحب عليه الغطاء)

الزوجة : (لا يبدو عليها الفهم) أخبرني ما الحال .

الطبيب : إن شاء الله ، حال العال

الزوجة : أخبرني . ماذا يحدث له ؟

الطبيب : زوجك ياسيدتي ، عالج نفسه ، وأنا أعرف
حالته من عدة أعوام حين انتابته لأول مرة ،

نوبات الهذيان المجنون ، كانت تلك الليلة
قبل زواجكما ، من سبعة أعوام .

(حين يبدأ الطبيب في

القصة ، يسمع بعض

الفقرات من خطاب التلمني

الشهير في التاسع من يونيو

(١٩٦٧)

كان الشارع مزدحماً بالناس ، المذهولين
المصعولين ، لو شاركهم ساعتئذ ، مايات

مريضاً بالهذيان ، كانت كل الأشياء حوالينا
تنهار ، الليل المعتم يزحف متصصراً ، وديار

الزهو يؤول مد حورا ، وغفافيش العمار
ترلرف في أفئدة الناس ، تسكن فيها ، والأمل

الباهت يسقط في بُلجات اليأس. خرج الناس
يلتمسون فتات النجم المكسور ، بأصابع

مرتعشة ، وأياد حطمتها الغل ، خرجوا عالج
القمر المخسوف يرمو وجهه ، خرجوا

لا تملك كتلتهم الا أن تصرخ في وجه الليل ،
كاد الناس يشدون نهار اليوم التالي ، هربا من

ليل اليأس ، كم كرهوا ذلك الليل وكهم ودوا
لوما تواف فيه ، لوما عاشوا ليروه ، لو شاركهم

ساعتئذ ، ما يات مريضاً بالهذيان ، لكن
النكبة كانت أكبر منه ، لم يتحمل ، فقد

(الزوج يتململ في فراشه ،
يبدو على الطبيب أنه يستعد
لتلقى شيء هام ، يجلس
قباته)

الزوج : ليلتها .. كان معي (تسطح في الخلفية صورة
حسين) كان يؤكد أنا سوف نصاب بشيء
هائل .. شيء هائل .

(يتجه إلى الصورة بإسألديت) بإسألديت
وبالمنطق ، كل الأشياء تشير إلى نصر يزحف ،
بل إلى التخلي حفلا في تل أبيب . بعد النصر
صوت حسين : حسين لك أن تتخيل ما شئت ، إلى أبغى
أراي خلف المنطق ، ووراء الفكر .

الزوج : غيبيات ؟ لا أؤمن بالغيبيات ..
صوت حسين : (قاطع وحاسم) ليست غيبيات ، بل
نحن نخدر أنفسنا بالأمال البراقة ، والألفاظ
المصولة .. ولذلك سوف نصاب بشيء هائل .
(تحتفي صورة حسين ، ويرن صوته)

الزوج : وتخب علة أيام ، وأخيرا عاد فلم يعثر بي ،
ووجدت خطابه.مازالته حجة سخريته ،
تصفع أذن .

صوت حسين : « لا تبحث عني ، في أي مكان ، فانا
الآن ، الجندى حسين . كيف سناء ؟ »

الزوج : كانت عندي ليلتها ، والسحب السوداء تغطي
الأشياء ، والناس يصيرون ، كالأصوات -
الأحياء.والملمونة عندي ، تنسني التفكير ،
حتى في أقرب من عاشرت ، أمي وأبي ،
والإخوة ، وصديقي المحبوب ، حتى حين
عرفت الأنباء .

(يتألم ويلقوهم)

الطبيب : (يساعده) تلك الليلة ، كنتُ على موعد .
الزوج : كنا نتمشي ، وكنا لسنا مصريين ..

(يتحرك في اتجاه صورة سناء التي تظهر في
الخلفية ومناظر أشجار « يمكن أن يتم عرض
ذلك ككليم على شاشة خلفية)

صوت : (مفاجيء) بالولاد الكلب ، مصر تضيع ،
بالولاد الكلب ..

الزوج : (يكرور) مصر تضيع .. مصر تضيع
(يمسك رأسه . ويتلوى لما)

القدرة أن يتقبل مر الواقع ، واختار حياة
خالية من أي حياة . حاولت علاجه ، طيلة
تلك الأعوام ، لكن الحل الحاسم لم يحدث
قط ، ولأن الحل الحاسم ما كان لدى كانت
تلك النوبات تعاوده ، كثيرا ما كانت حالته
تتدهر بالأخطار ، من هذيان .. أو نسيان ..
أو حتى شبه جنون ، ولقد أنقذت كثيرا من
حالات اليأس القاتل ، ولمسّل ظهورك
شخصيا كان أهم علاج له ، لكن جلدور
المرض الأصلي ، كانت تتأصل في أعماق
النفس ، ولملك تدوين بأن المرض النفسي
خطير ، لكن الأخطر منه ، أن تنمود أن
نمرض ، ونعاش ميكروبات الأمراض ،
عندك لا يصلح فيها سم أو ترياق ..

الزوجة : لم أفهم عنك كثيرا بما قلت ..
الطبيب : يحتاج حديثي شرحا سهب ، ويطول مداه ،
لكني سوف أحاول تبسيطه .

(الزوجة تجده ضاربة إلى فراش زوجها
للتحسس جيئه)

الطبيب : (مستمرا) هو في أقصى حالات اليقظة ،
يسمع ما قلت ، بل ويريد سماعه .

الزوجة : فعلا .. هو مستيقظ
الطبيب : (يمز رأسه) تسبق سكرات الموت ، حالة
يقظة ،

الزوجة : ماذا قلت ؟
الطبيب : وكذلك تسبق حالات اليقظة ، سكرة إغفاء .
الزوجة : تتفلسف يادكتور ، وأنا لست على استعداد
للفهم الآن،طمئني أرجوك .

الطبيب : زوجك ياسيدتي ، يعبر أطوار المرض
المعروفة ، إذ يصل الإنسان إلى أقصى حالات
الإعياء ، تمهدا لشفاء تام .

الزوجة : أقصد أن تشرح ما قلت ، عن ليل الهذيان .
الطبيب : سيقص عليك بنفسه .

الزوجة : كيف ؟ وحالة إرهاق تغشى عينيه .
الطبيب : لايد وأن يحكي ، هل تدوين ؟ ماذا يحدث
للإنسان المتخيم ؟

الزوجة : يتقيأ .. أو ..
الطبيب : بالضبط .. لايد وأن يُفرغ ما يملأ ذاكرته ،
حتى يستحضر وعيه .

الطبيب : كان الكناس ، يعبر فوق طريق الكورنيش ،

سمع الأخبار لتوّه ، أسرع يجرى متجها لللميدان ، حيث اجتمعت مصر ، تلقائيا خرج الناس من غير قيادة ، هذا الكناس ، لم يتحرك بالضبط ، بل كان وحيدا في الكورنيش ، يكس ما يتبقى من فضلات العشاق ، كان الشارع يلعب في ضوء الكازينوهات ، واستاء الكناس لدى رؤيته اثنين من العشاق ، يبدو أن العالم لا يعنى أيها في شيء ، وانطلقت منه الكلمات ، صفوها من غير إرادة ، تلقائيا من غير قيادة .

الصوت : (مفاجئا) يا أولاد الكلب ، مصر تضيق ، يا أولاد الكلب

(الزوج يكي بحرقه)

الزوجة : (خففة) هل كانت قد بلغت الأخبار ؟

الزوج : (معتزفا خلال بكائه) بلغتي الأخبار ، بلغتي الأخبار ، وتنبأت بها عند الظهر ، فانا عضو التنظيم ، أهو في أحضان عشيقة ، لا أجرى ، لا أهتر ، والكناس يهول في الشارع كي يرفع صوته يطفئها . أخطره لا ، قلت في التاريخ ، ليخير مجرى التاريخ ، وأنا عضو التنظيم ، لا أهتم ، وصلبى يعرف منذ اللحظات الأولى ، أن الشيء الهائل لابد سيحدث وأنا . . عضو التنظيم لا أدري شيئا . لا أدري شيئا . آو ياطوى . أه يامصر ياطوى المحبوب ، امنحنى دورا . امنحنى دورا . فانا ولدك فلذة كبذك ، البر بهمك ، صانيت المكتوب ، فامنحنى دورا ياطوى المحبوب .

(يركع ويهتار باكيا . . في منتصف المسرح تماما بينما يتقدم منه الطبيب بعد لحظات . .)

الطبيب : (في هدوء شديد) بل أنت تخليت ، فالأدوار الكبرى لم تمتح ، ذاك الكناس هل كان له دور مرسوم ؟ في قريتنا . لا يدعى أحد حين تشب النازى في إحدى دور القرية ، في قريتنا يدعى الناس إلى الأفراح ، لا للأحزان . فلماذا تنتظر الدور ، كي يبط فوق سريرك ؟ بل أنت

تخليت ، فلا تلق اللوم على وطنك .

الزوج : (يحاول الدفاع) قلت كثيرا بعد النكسة ، لكن فسرّص الصمت علينا حتى صدمت حنجرتي ، وانطلقت نبرات الصوت .

الطبيب : (مواصلا الهجوم) لا تكذب ، أنت تدور بدائرة مفرغة ، قل لي . . فلماذا لم تسجن ؟ بل أنت اخترت طريقا آخر ، أدبت الواجب اللوم على وطنك .

الزوج : بل إلى اخترت طريقا آخر ، أدبت الواجب أحسن ما يمكن .

الطبيب : ولماذا لم تتحرك ، حين تحركت الأحداث ، كانت واجبة تلك الحركة ، بل كانت مشروعة ، فالأذان قد افتحت كي تلتف صوتا مسموعا .

الزوج : لا يكفى أن يوجد صوت حال كي يسمع ، ما كنا ندرى ، هل ندعو للحرب ، أن ندعو للسلم .

الطبيب : هذا تزوير للتاريخ ، من قال بأن هل قائد معركة تاريخية أن ينشر أخبار مناوخته ، بل إن الحق الواضح ، يكمن في أن الفنان عليه بأن يكتشف السر بنفسه ، أن يتحرى مجرى التاريخ ، فلماذا فوجيء فنان بالتاريخ ، فلنبحت عندئذ مشكلة الفنان ، لا مشكلة التاريخ .

الزوج : لكفى غلص ، وطنى غلص ، هل أنت تشك ؟

الطبيب : لا شك لدى ، فالصدمة كانت مربكة في أدنى الأحوال ، ومن الصعب تدارك ما فات ، فلنبحت منذ اليوم بسرعة ، عن دور ترضاء وتيفيه ، وتؤديه ، غادر مخدعك المظلم ، واخرج للنور مع الناس ، لن تهبط معجزة فوق سريرك ، لسن في عصر الإعجاز ، ها نحن عبرنا ، لم تضرب بعصا البحر فخصنا ، بل كان نبى الزمن الحالى هو الإنسان ، العابر فوق هيب البركان ، فانهض خذ دورك ، فعل شفتيك أرى أغنية ترقص ، وبمينيك أرى لحمة ، كلمة ، كالطاقة ، فاستنح فوهة الكلمة ، أطلق أنشودة زحفك ، غن لشعبك ، لا تتردد ، هذا الدور الحالى يبحث عنك ، فانهض خذ دورك ، لا تتردد .

(الفنان يعانى ألما من نوع فريد ، ويمسك رأسه بكلتا يديه ويتخلص مع صوت المذيع وهو يلقى بالبلاغ الغربى رقم (٨) فى الساعة ٤٣ و ١٢ دقيقة بعد منتصف الليل :

« قام العدو بعد آخر ضوء اليوم بهجمات مضادة بالدبابات والمشاة الميكانيكية ضد قواتنا التى عبرت قناة السويس ومن الهجمات مختلفة ، وقد تمكنت قواتنا من صد جميع الهجمات ، وتدمير العدو ، وتكبيده خسائر كبيرة فى الأفراد والمعدات ، ولأزالت قواتنا تقاتل بنجاح فى مواقعها على الضفة الشرقية للقناة »

الفنان : (بصوت قوى وانتصار)

« بالحظة التقدم العملاق لست مجرد انطلاق لكنى .

سبعة آلاف سنة تجسدت فى لحظة اشتياق ،

الطبيب : لا يكفى .

الزوج : (ينظر مستاء) حرية .

الزوجة : أمرك .

الفنان : دفتر أوراقي ، والأقلام .

الزوجة : ماذا ؟

الطبيب : نزل الوحى . ماذا تكتب إن شاء الله ؟

الفنان : (متجها للجمهور) مسرح ، سأجرب أن أكتب للمسرح ، مارياكى فى : « ليل الهذيان » ؟

الطبيب : لا . . « الصحوة » أفضل ، فلقد فات أوان الهذيان ، والصحوة عادت . . يا أستاذى الفنان . .

الفنان : (مازال يتقدم تجاه الجمهور) الصحوة . الصحوة هذات أفضل عنوان . شكرا يادكتور ، هذا أفضل عنوان ، الصحوة . الصحوة .

(يسدل الستار ، بينما يواصل تقدمه خارج الستار بحيث يواجه الجمهور وحده . .)

الفنان : عذرا ياسادة ، ان كنت بقيت طوال العرض مريضا ، أو بالأحرى مطروحا فى هذا التابوت ، فأنا اخترت أداء الدور بنفسى ، كى أتقنه وأؤديه كما أبغى ، إذ رفض جميع الفنانين أدائه وأنا مضطر لإعادة تمثيله عدة أيام ، لكنى أقسم ، انى ألعب دورا لا غير ، « فالصحوة » عادت ، وأنا أعتذر إليكم سلفا ، إن جئتم فى الغد ، ووجدتم أنى مازلت مريضا ، أو مطروحا فى تابوت الموت ، فهو مجرد تمثيل . فالصحوة عادت . . عادت . . (ينحن) فإليكم عذرى .

(ستار الختام)

أبو زيد مرسى أبو زيد

الزمان : صباحاً
المكان : قاعة مجلس السلطان
الأشخاص : السلطان
مسروور السيف
وزراء السلطان وولائه
سفير ملك البوسنة
شعراء البلاط

يرفع الستار من قاعة المجلس خالية . إلى حين المسرح باب
كبير يؤدى إلى ديوان الملك ، ويدخل منه كبار رجاله وأتباعه ،
وقاصدو مجلسه .

مسرحية

السلطان يستقبل الصباح

مسرحية شعبية من فصل واحد

عبد السميع عمر زين الدين

يدخل السلطان من باب صغير إلى يسار المسرح .

— يامسروور

يامسروور ..

— هاأنا : لبيك ، عبدك بين يديك !

— سأنتم ولديك !

اسمع

فورا ، وبدون تلكؤ ،

ابعث من يحضره الآن

— قل لي من تعنى يامولاي ؟

وسأتيك به من فوري ،

وبأسرع مما يرتد إليك الطرف .

— ياأحق ..

من أحنى غيره ؟

من غير رئيس الوزراء الملعون ؟

اذهب .. يكفيك لكاعة

أحضره إلى الساعة .

— لكن رئيس الوزراء ..

— ماذا ؟

لم يحضر بعد إلى الديوان ؟

لم يستيقظ حتى الآن ؟

— هوذا يامولاي .

— هوذا ماذا ؟

— مات .

— مات ؟

وتقول بكل بساطة : مات ؟

— يؤسفني ذلك يامولاي .

— كيف يموت ؟

قُلْ لِي يَا آخِرُ عَقُودِ النَحْسِ :

كَيْفَ يَمُوتُ بِلَا اسْتِئْذَانٍ ؟

— أَوَّلُ يَجْرُو يَامُولَى ؟

— بِالْأَمْرِ السَّامِي فَاضَتْ رُوحُهُ .

— مَاذَا تَعْنِي ؟

— تَنْفِيْذًا لِمَشِيئَتِكُمْ ضُرِبَتْ عَقْبُهُ .

— إِنَّكَ تَهْذِي . .

— أَنْتَ أَمَرْتَ بِذَلِكَ يَامُولَى ؟

— بِالْأَمْسِ تَطَاوَلَ وَيَحْرَأُ ،

— قَالَ كَلَامًا لَا يَنْطَلِقُهُ إِلَّا أَهْوَجُ

— فَأَمَرْتُ بِأَنْ يَضْرِبَ عَقْبُهُ .

— أَأَنَا قُلْتُ ؟

— كَانَتْ تِلْكَ إِرَادَتُكُمْ

— وَإِرَادَتُكُمْ قَدَرٌ نَافِلٌ .

— يَا مَجْنُونُ .

— تَقْطَعُ رَأْسَ رَئِيسِ الْوُزَرَاءِ ؟

— يَامُولَى . . أَنْتَ أَمَرْتَ ،

— أَفَهَلْ أَعْصِي لَكَ أَمْرًا ؟

— قَرِيبٌ مِنِّي يَامَسْرُورُ . .

— قَرِيبٌ . .

— حِينَ أَمَرْتُ بِذَلِكَ ،

— هَلْ كُنْتُ خَفِيْفًا بِبَعْضِ الشَّيْءِ ؟

— بَلْ كُنْتُ مُخْلِقٌ فِي أَجْوَاءِ الْبَهْجَةِ يَامُولَى ؟

— تَسْكِبُ خَيْرَتَكَ الْدَّهِيَّةَ ،

— بِأَكْفَ جَوَارِيكَ الْعَاجِيَةِ ،

— وَتُغِيلُ عَلَيْهَا ؟

— تَرَشَّفُ مِنْهَا ، وَتَدْغِدْغُهَا .

— كُنْتُ تَعْنِي ، تَرْقُصُ ، تَقْفُزُ ، تَحْبُو ،

— تَقْلِفُ — طَرِبًا — بِعِمَامَتِكَ الْبَيْضَاءِ ،

— وَتَمْزُقُ جُبَّتَكَ الْمَلِكِيَّةَ .

— سَارُمَلُ زَوْجَتِكَ الْتُرْكِيَّةِ . .

— يَامَسْرُورُ . . ؟

— حَكِّمْ عَقْلَكَ ،

— حِينَ أَقُولُ :

— اضْرِبْ عَقْبَ رَئِيسِ الْوُزَرَاءِ ؟

— هَلْ يَعْنِي هَذَا أَنْ تَقْتُلَهُ يَامَسْرُورُ ؟

— أَوْ هَلْ يَعْنِي شَيْئًا آخَرَ يَامُولَى ؟

— قَدْ يَعْنِي مِثْلًا يَامَسْرُورُ :

— أَنْ تَلْطِمَ حَنْجَرَتَهُ ،

— حَتَّى لَا يَنْتَكِلُمَ .

— قَدْ يَعْنِي أَنْ تَصْفِقَهُ فَوْقَ قَفَاهُ ،

— حَتَّى يَصْمِتَ .

— يَامُولَى . .

— أَنَا لَمْ أَلَفْ أَنْ أَتَصَرَّفَ فِي الْأَعْنَاقِ بِغَيْرِ السَّيْفِ ،

— لَمْ يَأْلَفْ سَبِيْنِي أَنْ يَلْطِمَ حَنْجَرَةً أَوْ يَصْفِقَ أَقْفِيَّةً ،

— سَبِيْنِي اعْتَادَ عَلَى قِسْمَتِهَا نَصْفَيْنِ .

— هَذَا عَمَلُ يَامُولَى ،

— وَأَنَا لَا أَحْسَنُ عَمَلًا غَيْرَهُ .

— قَدْ نَدِمَ مِنَ اتِّخَاذِ السَّيَافِ نَدِيمًا . .

— يَامَسْرُورُ . . يَامَسْرُورُ . .

— قَدْ لَا أَمْلِكُ نَفْسِي سَاعَةً أَغْضَبُ ،

— قَدْ لَا أَمْلِكُ نَفْسِي سَاعَةً سُكِّرِي ،

— أَفَلَا تَعْلَمُ نَفْسَكَ أَنْتَ ؟

— أَفَلَا تَعْقِلُ يَامَسْرُورُ ؟

— تَضْرِبُ عَقْبَ الصِّدْرِ الْأَعْظَمِ !

— أَعَلَّمْنَا مِنْ قَبْلِ اثْنَيْنِ بِتَهْمٍ شَقِيٍّ ،

— لَكِنْ أَنْ يَقْتُلَ ثَالِثَ ،

— مِنْ أَجْلِ كَلَامٍ يَلْفُظُهُ فِي مَجْلِسِ أُنْسٍ ؟

— فَحَدِّثْ لَنْ يَحْفَلَهُ النَّاسُ !

— قُلْ لِي يَامَسْرُورُ . .

— أَيْ كَلَامٍ قَالَ يَبْرُرُ فَعَلَتِكَ الشُّعْثَاءُ ؟

— يَامُولَى .

— كُنْتُ تَعْنِي مَتَشِيًّا :

— « فِي نَيْسَانَ . .

— فِي نَيْسَانَ . .

— سَاسِرُ جَيْشًا مِنْ بَيْسَانِ

— لِيُؤَدِّبَ جَيْشَ الْأَعْدَاءِ

— فَإِذَا بِالصِّدْرِ الْأَعْظَمِ يَمْسُ :

— « أَنَا مِنْ رَأْيِي يَامُولَى :

— كَلِمَاتُ خَمْسٍ لَا أَكْثَرَ .

— مَاذَا قَالَ ؟

— « أَنَا مِنْ رَأْيِي يَامُولَى »

— أَكْذَا قَالَ ؟

— بِالْحَرْفِ الْوَاحِدِ يَامُولَى .

— إِنْ كَانَ الْأَمْرُ كَمَا تَذَكَّرُ ؟

— فَلَقَدْ نَالِ النَّذْلَ جِزَاءَهُ .

— وَسَابَحْتَ مِنْ فَوْرِي عَنْ خَلْفِهِ لَهُ .

— قُلْ لِي يَامَسْرُورُ . .

- من بالباب الآن ؟
- جمع جَم يامولاي . .
الباب كبير قضاة الدولة ،
وبرفقته صاحب ديوان الشرطة ،
بالباب كذلك خازن بيت المال ،
وسفير بلاط جلالة ملك البوسنة ،
وهناك صاحب ديوان رسائلكم ،
وولاتك جامعا من أقطار الأرض
لتجديد البيعة ،
وهناك بعض الشعراء ،
وكثير من أصحاب الحاجات .
.. وعلينا الآن :
- أن نبدأ في تصريف أمور الدولة ؛
أن ننظر في أحوال المملكة بعين الحكمة .
ونعالج ما اقترفته يداك .
اسمع يامسرور .
أول شيء . .
اصرف أصحاب الحاجات .
- أمرك يامولاي مطاع .
بأمركم مولاكم أن تنصرفوا ،
وسيلفكم ليلة عاشوراء ، وسيستمع لكل منكم فرداً
فرداً . . وسيصفكم ، ويرد لكل منكم حقه .
.. ثم اللازم يامولاي .
- أحسنت صنعا . .
قل لي يامسرور ؛
ولماذا ليلة عاشوراء ؟
- يا مولاي . . هذا من باب التغيير ؛
بالأمس ، وأول أمس ،
أخبرنا من قصدوك
أن يأتوا ليلة وقفه عرفات .
في الأسبوع الماضي ؛
قلنا أن يأتوا في عيد وفاء النبي ،
في الأسبوع الأسبق ؛
اخترنا يوم جلوسك فوق العرش .
ويضاف لهذا أمر آخر ؛
موسم عاشوراء يامولاي ،
يأتي مواعده بعد شهرين عشرة .
يامولاي . . أيامك أعياد متصلة !
- اسمع يامسرور . .
اصرف كل الشعراء .
- إلا هذا يامولاي !
أنا لا أقدر أن اصرفهم منذ اليوم .
فلهم السنة لا ترحم .
من أيام خمسة ؛
وأنا ألتهم الحجج وأصطنع الأعذار ،
ولقد نفذت حُججي يامولاي .
- يامسرور . .
أنفذني منهم في هذا اليوم الأسود !
- يامولاي . .
شعراؤك صوتك يامولاي ؛
أبواق الملوك المسموعة والمرثية ؛
ما إن تنطلق قصائدهم .
حتى يتلفها صناع الألحان
ليغنيها عنهم غلمان الطرب المُرَد ،
وقيان المملكة المحمية ،
فيرددها الناس جميعاً بعدهم
في كل مكان .
لا تخدني يامولاي . .
واسمح لي أن أدخلهم مجلسك
العامر .
- لا بأس . .
ادخلهم يامسرور .
لكني لن أستمع لأحد منهم ؛
حتى أفرغ من تصريف شؤون الملك .
- شكراً يامولاي . .
.. فليدخل شعراء بلاط الدولة .
- حفظ الله الملك !
ورعى الله حماه !
- اصطفوا في أقصى القائمة . .
بأمركم مولاكم ؛
لا ينطق أحد منكم حرفاً حتى
يؤذن له .
- اسمع . .
أنت . لا لا . أنت .
- أمرك يامولاي
- لم أبصر وجهك قبل اليوم ؛
- بالصدق نطقت جلاتكم . .
فأنا من بادية المشرق . .

ولقد أتيتُ إلى جنابك مادحاً ؛

لأقول شعراً مائة صنواً

- يكفى .. اعقلُ في فيك لسانك

مُرنا نسمعُ يامولاي ..

فلئن أمرتُ أمرتُ عبداً خاضعاً

وإذا نهيتُ فيهم من ينهى

- لا فُضْ فمك ..

يامسرور ..

فلتمنحه بِذِكِ اليمى مائى صفة .

- اصفع ، اصفع ، لا تتردد ..

فلئن صفعتُ صفعتُ وجهها كالحا

يشتاقي أن يزهو بلوني قاني

الناس تقصر كفهم ، لكننا

أنت الطويل الكف في الإحسان

- يامسرور ..

إن لم يصمت فاضرب رأسه

- اضرب ، اضرب ، يامسرور

الرأس ملكك ؛ غنّها ودماقها

فافعل بها ما شئت من شأن

ولئن عفوت ، فإن عفوك مرئجي

ولئن فعلت ، فذاك أمر ثاني

- هل عندك شيء آخر ؟

- عندي من الأشعار جُلّ جوالقي

فإذا ترى ، أنشدن أغاني

- اسمع .. هذا آخر ما عندي :

فلتصمت ، أو فلتترك هذا المجلس !

- صمتاً أصمت

فالبعد عنك - وإن نطقُ - معلى

والقرب منك - وإن سكوت - كفاني

والقرب منك ملطف ومهدى

فإذا ابتعدتُ أصاب بالفتيان

- يامسرور ..

أدخِل من بالباب جميعا .

- سمعاً يامولاي وطاعة ..

فلْيُثَل كل الناس

بين يدى مولانا السلطان ؛

... قاضى الملكة الأكبر ،

... صاحب ديوان الشرطة ،

... خازن بيت المال ،

... كاتب مولانا السلطان ،

... والى برقة ،

... والى الحيرة ؛

... والى طيبة ،

... والى تونس ،

... والى أنطاكية ،

... والى حلب الشهباء ،

... مبعوث جلالة ملك البوشنة .

- حفظ الله الملك !

ورعى الله حماه !

- شكراً ياسادة ..

فليأخذ كل منكم مجلسه .

- اسمع لى يامولاي ..

ثمة أمر عاجل ؛

فسير جلالة ملك البوشنة

يحمل من مولاة كتاباً لجلالتكم .

- أهلاً بسفير أخى الغالى

اسمعنى ما حَمَلَ لنا .

- يامولاي ..

يُقرئك مليكى خيرَ سلام ، وسنتكم

بالتورؤ ، ويؤكد صديق مودتي ،

ويفيد بأن الشرق قد استعجل ،

وبأن الأفعى قد برزت من مكمنها ،

وبأن زعاف الأفعى لا يقهره

إلا سُم العقرب ، ويقول لكم :

اضرب أعداءك .. لا تتردد ،

سيكون النصر حليفك ، وستلقى

منه كل العون .

وبيليتكم أيضاً أن شمال بلادكم

أرضٌ معمورة ، يسكنها قوم أشرار ،

هم بعض رعاياك المعاصين ، ويقول

لكم : لا تفلتُ ؛ سيؤد بهم ،

ويشتتهم ، وسيسط فوق

أراضيهم سلطاناً ؛ حتى تفرغ

أنت لحرب عدوك .

وختاماً ، يدعو لجلالتكم بالصحة ،

ويطول العمر ، ويؤد قبول

هديته الملكية .

- شكراً لجلالته .. مرات لا تحصى ؛

شكراً لنصيحته الذهبية ، شكراً
لشهامته المعهودة ، شكراً لهديته
الملكية .

بلغةً سلامي ، بلغةً مزيد

ثنائي وعظيم رضائي .

— سأبلغه ذلك من فوري ..

واللذني لي أن أترك مجلس مولاي .

— اذهب غير مُلَمَّم . ولتعلَّم ؛

أني قد أنعمت عليك ،

بقلادة باب المندب !

— يامسرور ..

رافقه حتى باب القصر .

— دامت عزة ملكك يامولاي .

والآن ..

يا صفوة مملكتي ..

— ماذا عندكم اليوم ؟

— مولاي ..

— يامولاي ..

نحن ولأنك ،

جئنا من أقطار الملك السبعة ،

لنجدد بيعتنا لجلالتكم

سلطاناً ، ملكاً حتى الموت .

— شكراً ..

— يامسرور ..

كم قد مرَّ على بيعتهم ؟

— دعني أنظر يامولاي ..

آخر تجديد للبيعة ..

آخر تجديد للبيعة ..

.. في أيلول .

من كانوا الثانی حتى أيلول ..

تسعة أشهر .

— جاءوا في موعدهم يامولاي .

— حسناً فعلوا .

والآن ..

فليُمنحني كل منكم سمعته ، وليمنحني كل منكم وثيقته ،

— بالأمس ..

ارتكب الصدر الأعظم ذنباً

لا نتفكره ،

وأقيم عليه الحد .

وعلى كل منكم

أن يفعل ما يُجلبه عليه الواجب ؛

القاضي الأكبر :

يُصدِرُ فتوى قاطعة بخيانتته ،

وتبيح لنا إهدار دمه .

— هذا واضح ؟

— ما شاء الملك سأفعل .

— ما شاء الله يكون .

— ما شاء الله عليك !

— هذا ردُّك ؟

— لكن صبراً ،

يوماً ما ..

— سيحل الدور عليك ،

وستصدر من أجلك فتوى ،

وتكون بإجماع الفقهاء .

— لا مهرب من قدر مسطور .

— صاحب ديوان الشرطة :

يُبحث فوراً عن أنصار الجاني ؛

من كانوا ياتقرون بأمره ،

ويصادر ما يفضله من أسلحة

وكتابات ،

ويُقام الحدُّ عليهم قبل غروب الشمس

— لا تغلق أبداً يامولاي .

— سيكونون جميعاً في قبضتنا

قبل صلاة العصر ..

— وسيعترفون جميعاً طوعاً ..

— ويقام الحدُّ عليهم قبل صلاة المغرب .

— خازن بيت المال :

يُحصِرُ ميراث الخائن ،

ويؤوِّل لبيت المال جميعاً

ويُضَمُّ حريمُ الباغي لحريم السلطان

قبل مساء الليلة .

— ويُنفذ هذا دون تراخ

أو إهمال .

— قبل مساء الليلة يامولاي ..

— سيبتن جميعاً ملك بينك .

— كاتبنا الأول :

يبحث برسائل عاجلة

لجميع الأمصار ،

ويبلغها ما يكتنف الدولة
من أخطار

ويحذرهم من أن تقع الفتن
على أيدي الأشرار .

— عندي منشور دوري يامولاي

لانتوان عن إنفاذه

مع مولد كل هلال ،

لكن أبعت نسخاً منه اليوم

في أجنحة حمام الزاجل .

— أما أنتم يا شعراء الدولة ..

فأسامع منكم أقذع ما

سَطرته الأقلام ،

في ذمِّ العبد الأبق وامتنكار

قبيح صنعه ،

وسأسمع منكم أبلغ ما قالت

الشعراء ،

في تمجيد ملككم العادل ،

في وصف عظيم جهوده ؛

ليطيح برأس البغي ويظفر

نار الفتنة ،

وليقيم شهوة طلاب السلطان ،

ويجنب هذا الشعب الطيب

كل شرور الغدر .

— ستكون قصائد مدحك يامولاي

تُرى .. تتناقلها الركبان

لكن ، أين قصائدنا من

رائع نورك ؟

مهما نظمت ، فانت أفصح مبدع

يشدو بسحر بيانك الأحداثان

فالشعر منّا ؛ لفظه وعروضه

والثر منك يسيل كالفيضان

— والآن ..

كل منكم يعرف دوره .

أما أنتم ؟

ياحكام الأمصار السبعة ،

ياصفوة كل الصفوة ،

فأنا أعلم صدق مشاعركم ،

وعميّق ولائكم للسلطان ،

وتفانيكم في خدمة هذا العرش

ولهذا ، إني في حيرة ؛

فلقد جرت العادة

أن يُختار رئيس الوزراء

من بين ولاة الأمصار .

يُختار الأكثر حكمة ،

الأصدق رأياً ومشورة ،

الأشجع عند الحق وعند الشدة .

وأنا حقاً في حيرة ..

من أختار ؟

لا يفضل أحدكم الآخر .

ولهذا يأسدة ..

فسألني هذا العبد عليكم ،

اختاروا أنتم لي .

انتخبوا من بينكم من ترصّونه ،

وسأضع على كتفيه البردة ،

وسأسلمه الخاتم ؛

ويكون ذراعي الأيمن منذ الليلة .

والرأى الآن لكم .

— يامولاي ..

لا يصلح غير أمير الحيرة .

— أختار أنا وإلى طيبة .

— أختار أنا أحد اثنين ؛

وإلى تونس أو وإلى أنطاكية ؛

— بل وإلى برقة

— لا أحداً يفضل إلى حلب الشهباء .

— ماذا أسمع وأرى .. ؟

أرأيت المهزلة الكبرى يامسرور ؟

كل منهم يُختار الآخر ،

لا يطمع أحد منهم

في أن يصبح صدراً أعظم .

صار الكرسي المرغوب كريها ،

صار نعمة نفقة .

وغدت منحتنا محنة .

لو كنت مكان يامسرور ؛

ماذا كنت ستفعل ؟

— لا تسألني يامولاي ..

فأنا لا أحسن أن أفعل شيئاً .

— بل عُيِّن شيئاً يامسرور ..

- .. اه . .
 - إن كان الأمر كذلك يامولاي . .
 فأتنا طوعاً بميثك ،
 بل بميثك الصادقة أنا .
 - أحسنت القول .
 - اسمع لي يامسرور . .
 - كل أذان صاغية .
 - لكن . . طمئن يامولاي . .
 هل يدفعك الغضب إلى ما
 سوف تقول ؟
 هل تملك نفسك حقاً يامولاي ؟
 - ما جدوى أن أملك نفسي الآن ؟
 يامسرور ،
 ساعة يتكرر نغمي عبدٌ جاحد . .
 ساعة لا يمشي بأسي خُدامي
 ساعة أصغرُ في أعينهم ؛
 لا أملك أن أملك نفسي ،
 لا أملك إلا أن أحتكم لسيفى .
 - لم أسأل نفسي يامولاي . .
 حاشا لله .
 لم أسأل إلا من باب الإطمئنان .
 - أنا أعلم صدق يمينك .
 - اسمع يامسرور . .
 وكلت الأمر إليك
 اخترت أنت
 اخترت منهم رجلاً ،
 ليكون رئيساً للوزراء
 واضرب أعنق الباقيين
 - لا حول ولا قوة إلا بالله !
 - صمتاً في حضرة مولاكم . .
 ما شئت سأفعل يامولاي ؛
 فمشيتكم قدرُ نافذ .
 - اخترت يامسرور .
 - وإلى أنطاكية .
 - تعجبي سرعة بُكَ . .
 ولماذا وإلى أنطاكية ؟
 - يامولاي . .
 منذ أي مجلسكم
 لم يتحرك من مجلسه
- أو تنطقُ شفتاه بكلمة
 - حسناً يامسرور
 قد عيناه رئيساً للوزراء .
 وتخذ الباقيين خلالاً لك .
 - أملك يامولاي
 - ياسلطان زمانه . .
 هل تسفك دمناً حقاً ؟ !
 - لا يدفعك الغضب بعيداً يامولاي !
 - صمتاً . خذهم يامسرور .
 - اسمع لي يامولاي ! .
 - خذهم يامسرور .
 - لكن هذا ظلم بين !
 - وأراه أنا عدلاً صرفاً .
 - لكن الرحمة فوق تعدل !
 - لا رحمة في معصية ولي الأمر
 - قد تبتنا وأنبنا !
 - لا تقبل توبة عبد ساعة موته .
 - الرحمة يامولاي !
 - خذهم .
 - يامولاي الرحمة !
 - خذهم .
 - فاعلم أنك لن تنجو .
 هذا السيف سيضرب يوماً رأسك
 - خذهم .
 - لا مهرب لك من خذه .
 - لن يجدي ضرب مزيد من أعناق ،
 في تأجيل اليوم الموعود .
 - بل سيُقرب من موعدة السطور .
 - اقتل ، واقتل ،
 فسيأتي دورك حتماً ،
 وبأسرع عما كنت تظن .
 - خذهم .
 - يامولاي . .
 - لي - إن تأذن - كلمة . .
 - قل ما شئت . .
 - أنت الآن رئيس للوزراء .
 لكن لا تستعطفني كي أصفح عنهم .
 فأتنا لن أقبل في شأنهم أي
 شفاعة .

- يامولاي ..
شرقي ..
وجيل طوق عني ،
أن أتقصد أهل رتب الحكم ،
وأكون رئيس الوزراء السادس ،
مند حكمتم هذا البلد الطيب .
يامولاي ..
حين أفكر فيمن سبقوني ،
كي أستلهم من سيرتهم حيرة ؟
أجد الذين انقطعت أخبارهما
منذ أمرت بسجنهما في بئر القلعة .
ويزد كل الناس ..
أن الرجلين التيسين ،
لقيا في السجن مصيرهما المنكود .
أما الباقون ،
فلقد كانوا أحسن خطأ ..
لم تقتلهم ظلمة سجنك ،
إذ ضربت أعناقهم الحشة .
وأراهم في الحالين جميعاً
لم يفتروا أمراً إذا .
أفهل أنجو يامولاي ؟!
فإذا كان مصيري محتوماً
منذ الآن ،
فأنا أرجو أن أقتل معهم هذا اليوم
أهلكك لسألك يامسكين .
هذا أمر ميسور ،
سنحقق ما ترجوه سريعاً .
خذهُ معهم يامسرور .
ولكي تلقى الموت قرير العين ،
فاعلم أنا قد قررنا ..
أن يتولى صاحب ديوان الشرطة
وأمر القس السلطان ؛
صدراً أعظم للدولة
وكبيراً للوزراء
ورئيساً لمشيري الديوان .
وهذا تكتمل الحلقة .
فليمنحه الله القوة .
لا تقلق في رقدتك الأبدية ؛
سأدير شؤون الدولة ..
- خيراً من أمثالك يامفون
- أستوصيك به خيراً يامولاي !
- يعجبني أدبك حقاً .
هذا لو أن يامسرور ،
لا يهتز ولا يستعطف
لا يمنحه اليأس شجاعة
فينسب السلطان بوجهه .
حقاً .. يعجبني فيك ثباتك ؛
لم لم تتوسل ، أو تشتم ؟
لم لم تنذرن ويلاً وثبورا ؟
لم لم تتحدث عن خاتمة السلطان
الدموية ؟
- هل أخذت نفسي يامولاي ؟
بالصدق أقول :
افعل ما شئت بلا خشية .
فيقينا لن يأتي دورك .
لن يأتي أبداً يامولاي .
هذا قول حق لا مزية فيه .
- مرحي .. مرحي ..
يوسفى أنك ستموت ..
لكن عزائي
أن حديثك قبل الموت ؛
يملؤني أمناً وسلاماً .
- طيب نفساً يامولاي .
لن يلحق سوء بجلالتكم أبداً ..
فالحق أقول
لن يقطع رأس السلطان ؛
ما لم يقتل مسروراً قبله .
صمت صباحاً يامولاي
- طابت أوقاتك أنت
أذهب تصحبك الدعوات .
يامسرور
افرغ منهم وتعال سريعاً .
- في بضع دقائق يامولاي .
- وإلى أن يأتي ،
أسمعنا أنت
ياشاعر بادية المشرق ،
بعضاً من محكم أشارك .

— مُرْنَا يَا مَوْلَايَ نَطْلُكَ . .

ما شئت ، لا ما شاءه النعلان
فأنت من الردي بأمان
وبسيفك المحبوب روض أمة
هو أول ، وهي المحل الثاني
فيهم ثوق الأرض أمنك وارفا
وتيق بالإنسان والحيوان

— الله الله !

من أولها يا أستاذ !

— ما شئت لا ما شاءت . . .

—

—

— هاها . . من أولها . .

لن نطلع رأس السلطان ،
مالم يقتل مسرور قبله .

بالحق نطق .

لكن . .

هل يُقتل أن يقتل مسرور ،

وأنا حي أسعى ؟

أبدأ لن أسمع أن يُجرح ،

أو أسمع أن يثلم سيفه ؟

مادام تبقى في جسمي جرق ينبض

أبدأ ، لن يأت هذا اليوم . .

أبدأ لن يقتل . .

ما دمت أنا بجواره .

أبدأ لن تقتل . .

يا مسرور .

— مولاى السلطان

هأنذا ، ليك

عبدك بين يديك .

استانبول : عبد المسيح عمر زين الدين



الشخصيات :

- المتهم : السيد « م »
- المدّوب : مندوب الوالي
- القاضي : المحتسب
- المدعى :
- الدفاع :
- الشاهد :
- الشرطي : صاحب الشرطة
- الجلاّد :

مسرحية

محاكمة السيد « م » مسرحية في فصل واحد

محفوظ عبد الرحمن

« يدخل السيد (م) » وقد بدت عليه آثار التعذيب . ولا علاقة لهذا التعذيب بالوقت الذي حدثت فيه الجريمة ، فالنشاط معروف في مثل هذه الحالات . والاعتداء الذي وقع عليه ليس هدله انتزاع اعتراف منه فيما نعتقد . فهو محترف فعلا ، ولكنهم يقومون بهذا الاعتداء كمرء فعل للجريمة يبين أنه العادل . يحيط به الجلاّد وصاحب الشرطة (الذي يختصر لقبه إلى الشرطي) . والشخصيات لدينا كما ترى بلا أسماء ، وربما كان الإسم الوحيد هو اسم القاتل : « بدر البشير » ، وهو اسم مألوف لدينا ، فهو الغالب الحاضر في مسرحية « ما أجلتنا » .

بعد أن يدخل السيد « م » وحارساه ، « الجلاّد والشرطي » يبدأ الدخول بالترتيب العكسي للأهمية الاجتماعية .

هناك الشاهد ، وهي مهنة محقرة عندنا لألف سبب ، منها أنه لو كان لديه عمل لما كان قد شهد ومعه الدفاع ، ثم المدعى الذي يبحث لسببه الصاحب المالح عن اعتاق . لا يحدث هذا كله في عصر معين ، فالسيد « م » ارتكب جرمته الشتماء أكثر من مرة في أكثر من عصر .

وبعد أن دخل إلى القاعة السيد « م » وحارساه الشرطي والجلاّد ، ثم الشاهد والدفاع والمدعى يدخل سيد الموقف : « المحتسب » الذي يعمل في هذه المحاكمة قاضيا ، والذي سنتطرق عليه لقب « القاضي » تيسيرا . وهي حيلة لجأنا إليها من قبل في مسرحية « حفلة على الحازوق » ، وعندئذ قال أحد النقاد : إننا نفعل ذلك خوفا من الرقابة ، فإذا علمنا هل قاضينا الثوب التاريخي لوقع صاحبنا في مأزق ، لكتب التراث مليئة بقضاة مرثيين ضعاف أمام النساء ، ولا أظن أن صاحبنا يقول : إن الرقابة تحمي قضاة العباسيين والعثمانيين والمماليك ، أو على الأصح بعضهم ، والتفسير الذي قلته أنتذ كان بسيطا جدا ، وبدا للجميع غريبا ، ولا أدري لماذا ، لأننا كغربي - اعتدأ أننى سأسبق ذات صباح ، لأجد نفس في محكمة ، وأسم أننى لا أفعل ما يريب ، ولكنني كما نعرفون أفكر فيما يريب . فإذا ما طلب المدعى بمعنى لما فكرت فيه ، وسأواجه القاضي وقد رفضت أن يكون ما كان فأسميته « المحتسب » ولا أظن أننى غالطت التاريخ كثيرا ، وأرجو أن بلغت جهدي نظر القاضي ، وأنا أسميه في النص « القاضي » . ومن هنا أتمنى أن يشاهد القاضي للمسرحية ، ولا يقرأها لأنها أسميته هكذا من قبل التيسير . ويدخل مع القاضي ، عقوا (المحتسب) مندوب الوالي الذي نطلق عليه اسم « المدّوب » أيضا من باب الاختصار .

وهذا الترتيب في الدخول لا ينفي أنهم جميعا يدخلون معا ، ولا يتناقص مع أنهم جميعا يفسحون الطريق للمندوب الذي يجلس في صدر المكان ، وإن كانت المهمة للقضاة ، وسنكون مقصرين تقصيرا كبيرا إذا لم نحسن

بالفرح حتى قبل المحاكمة ، بالذات قبل المحاكمة ، فالجريمة التي ارتكبتها
 د م ، أقطع الجرائم في عصرنا ، أيا كان عصرنا . فبدره البشر ، كان بطل
 الناس ، لكنه كان أرق الوالي ورجاله ، فمتما مات حل العاصفة دمه
 للوالى ، لكن الوالى كان أذكى ، فأراد أن يجعل دمه لهم ، أو على الأقل
 لواحد منهم . لذلك ، فللمحاكمة وإن كانت تدور داخل أروقة جدران ،
 إلا أن شعباً بكامله يتابعها بحسوس الأنفاس .

المتدوب : على غير المؤلف أرسلنى مولانا الوالى لكى أحضر
 هذه المحاكمة ، لأظن أنه يحظر على بال أحد ،
 داخل هذا المكان ، أوحى خارجه ، أنه يريد
 بذلك التأثير على مجرى المحاكمة ليس فقط لأن
 ذلك من عادتنا ، ولكن لأن التهمة ثابتة
 بالاعتراف وبالقرائن وبالأدلة ، وبما هو أكثر من
 ذلك كله ، بواقع أنها حدثت فعلا ، ولا لبس في
 أحداثها .

ولقد فكر مولانا الوالى أعزّه الله ، ومتمعه
 بملكه ، في أن تكون هذه المحاكمة في أحضان
 مجلسه ، فبراعها بنظراته العادلة ، لكنني نصحت
 (مستدركا) لكننا نصحتنا بالأجندة هذا . فنحن
 لا نريد أن نضيف ألاماً جديدة إلى ما يعانيه
 مولانا ، وما يعانيه فوق ما تعانيه الأمة في مصابها
 الجلل ، وليس فيها من لا يرى قدر الحزن في
 عينيه ، وهو الرجل الذى تعالى على الأحرار .

وما نشفق على مولانا منه ، نشفق على رعيته
 أيضا منه ، فقلوب الناس لم تعد تحتمل استرجاع
 الآلام . ولهذا بالضبط جعلنا المحاكمة سرية .

الشرطى : أثقل على سيلنى متدوب الوالى بالقسامة ،
 فأضيف أننا كرجال أمن رأينا استحالة محاكمة
 الجاني محاكمة "سنية" . ولا تعرض للانتقام من
 محبى "بدر البشر" ، ونحن منهم وإن كنا
 نختلف عن غيرنا في أننا نريد الانتقام عن طريق
 القضاء .

المتدوب : قاطعتنى فعلا بإصاحب الشرطة . وإلى هذه
 النقطة بالذات كنت سائسرتوا . نحن نحب بدر
 البشر . هذا مالا يجهله القاضى والدان ، لكننا
 نحب الحق أكثر ، ولذلك حرص مولانا الوالى
 على أن يبعى هذه المحاكمة أفضل الظروف ،
 فاختار بنفسه ويعد تفكير عميق - سيدنا المحتسب
 ليتولى القضاء . وهو رجل تعرفون سيرته وحكمته

وعدله ، وحرصه على مصالح الناس ، وترفعه
 عن الدنيا .

القاضى : (يقف يتنحن) أرجو أن أكون عند حسن الظن .

المتدوب : (مستمرا) لقد حرص مولانا الوالى أن على يبعى
 للمتهم كل السبل للدفاع عن نفسه

الشرطى : أعرف إذا كان ذلك ممكنا ، أنه من الصعب الدفاع
 عنه ، فماذا يقول امرؤ بعد أن فعل ما فعل ؟

لكننا لن ندع هذا يحدش قاعدة العدل الذهبية .
 وبعد ، إذن سيدنا المحتسب أطلب إعطاء كافة
 الفرص للمتهم للدفاع عن نفسه .

القاضى : ما كنت أقبل المنصب دون هذا فأنتم تعرفوننى
 جميعا . صبرى أوسع من حكمتى ومقرعنى أطول
 من يدى .

المتدوب : رضى يرتاح ضميرنا عين مولانا رجلا عرف
 برجاحة العقل للدفاع عنه .

الدفاع : (يقف ليتنحن) شكرا .

المتدوب : وكان لنا رأى في هذا . فلا يقتل بدر البشر إلا
 محتوه مخبول مجنون ، ومثل هذا الرجل لا نتركه
 يذافع عن نفسه ، وإلا أوردنا التهلكة . .
 ولتفترض جدلا أنه ليس محتوها ولا مخبولا
 ولا مجنونا ، فهو ما حدث لن يبق له عقلا ،
 فنحن ، على ما نعرفونا ، قد غاب عنا العقل
 ساعة سمعنا الخبر . وأنا - على ما مر على من
 أحداث . ما كنت أدري أمصدق ما سمعته أم
 مكذبه وكان ما يقال قصة شريرة لحاك شرير في
 ليلة شريرة .

أيها السادة . . أنا معايد في هذه المحاكمة ، ليس
 بالقلب طبعاً ، فلا سلطان لى عليه ، ولكنى هنا
 لأهى العدل ، مع أنى أعرف حرصكم عليه
 وجودى هنا ليس حافزا على مزيد من العدل ،
 لاسمح الله . فانتهم عندما تملأون الكأس لايفرغ
 منه ولا يصعب . ولكنى أثبت لتطمئن قلوبكم ،
 ولتطمئن قلوبنا . لن أثقل عليكم بأكثر من هذا .

القاضى : والآن تبدأ إجراءات المحاكمة . وأحب أن أطمئن
 المهتم إلى أننا لاندنيه قبل الحكم لكن من حقى أن
 أعبر عن نفسى ، وعن كل الناس ، عندما أقول
 إن مصرع بدر البشر كان أشجع ما حدث في ولايتنا
 وهو قولوه يوازى في نظرننا مقتل هابيل ، فإذا كان
 للثهم قد فعلها ، فهو من أعينته بقايل ، وإذا لم
 يكن . .

المدعى

هو الذى فعلها ياسيدى . وهل فى ذلك شك ؟ لن تقابلوا قضية ترفرف عليها البراهين مثل هذه القضية . كان الجاني صديقا لبدر البشير كما نعرفون جميعا . وأنا لأفهم كيف يقتل صديق صديقه ، ولكن لكثرة ما تكرر ذلك لأظن أحدا قادرا على قتل بدر البشير إلا صديقه . استدرجه إلى بيته ، الصديق يزور صديقه ، وخدعه بطعامه ، ثم طعنه بسيفه فلما أتى صاحب الشرطة بهيمته المعروفة وجد الشهيد مقتولا ، والجاني ممسكا بسيف يقطر منه الدم . فلما هاله ما حدث اعترف الجاني صراحة أنه القاتل . هذه براهين ، فمن يحدضها ؟

القاضى

نعرف هذا كله لكن لايدع عما ليس منه بد و للمتهم أنت أيها الرجل . هل أنت مذنب أم غير مذنب ؟

المتهم

فى الحقيقة ياسيدى .

القاضى

يسأل . . إنه سؤال محدد ، وأريد إجابة محددة : هل أنت مذنب أم غير مذنب . . ؟

المتهم

لا هذا ولاذاك

القاضى

مستحيل . الناس ينقسمون إلى مذنبين وغير مذنبين . وهو سؤال تقليدى ، فإذا ظننت أنك غير مذنب عليك إثبات ذلك ، أما إذا اعترفت بأنك مذنب فكفى الله المؤمنين شر القتال . قل لى الآن ياوحدى : أأعذب أنت أم غير مذنب ؟

المتهم

لا هذا . . ولا ذلك .

القاضى

أكره أن يضيق بك صدرى ، وبصراحة بدأ يضيق ، فأجب عن سؤالى ، وكن ولدا طيبا .

المتهم

سيدى . هكذا أرى نفسى يصدق : مذنب . . وغير مذنب .

المدعى

وكيف يتأتى هذا ؟

المتهم

كان بدر البشير مقتولا قبل أن يرفع عليه سيف . تمتع فى الجبال ، فملك الناس فى الأسواق . استدرجوه إلى السفح بالأساق ، فصار درعه كفته . وتساءل الصديق والعدو متى يقتل : فقتلته .

القاضى

فأنت مذنب .

المتهم

لوم لم أقتله فقتله غيرى

المتدوب

فكنا أتينا به إلى هنا وحاكمناه

المتهم

فحاكموا غيرى .

القاضى

لكنك القاتل

المتهم

كان غملا لا أكونه

المدعى

كان غملا ! لكنك قاتله (للقاضى) وأظن

القاضى

ياسيدى المحتسب أن سؤالك قد ردّ عليه . لقد اعترف أنه مذنب بالعنى ، وإن لم يعترف باللفظ ، والإجراءات تتطلب إجابة قاطعة بنعم أولا .

الدفاع

فإذا كانت الإجابة ما قالها المتهم ، علينا أن نسمعه ، فربما وصلنا فى النهاية إلى الإجابة القاطعة .

المتدوب

أليس هذا تضييعا للوقت ؟ شخص قُتل ألا نحاكم قاتله ؟ تريدون منا أن نبعث عُنْ بمُتمل أن يكون قاتله لولم يقتله هذا . لأظن عاقلا يقول هذا الكلام .

الدفاع

هذا بالضبط ما أريد الوصول إليه فالمتهم فى رأى غير عاقل . ومتدوب الوالى أدرك بحكمته أن موكل مجنون ، وعلى هذا أبنى دفاعى ، وأطالب ببرائة السيد « م » فليس على المجنون حرج .

المتهم

لكنى لست مجنونا .

الدفاع

وهل سبق أن رأيتم مجنونا يقول إنه مجنون ؟

القاضى

(للمتهم) ولدى فى البداية نريد أن نبين الحقائق وبعد ذلك سنعطى الفرصة كاملة للتفسير . وسيكون للدفاع وقته الذى لايعتدى عليه أحد . لذلك أعيد سؤالى

المتدوب

(محتجا) رغم أنك سمعت الإجابة ؟

القاضى

(حادا) رغم أننى سمعت الإجابة ، أنا أحر فيها أفعله ، ولا أريدك أن تتدخل فى المحاكمة . أنت هنا لتراقب فحسب .

المتدوب

لكنى متدوب مولانا الوالى .

القاضى

لو كنت الوالى نفسه . أنا هنا فوق الوالى . ولو تدخلت مرة أخرى سأطردك من هنا ، فأننا ما عملت قاضيا ، إلا لأحكم بالعدل . (للمتهم) ولدى أأعذب أنت أم غير مذنب ؟

المتهم

(بعد تردد) غير مذنب .

القاضى

وجدوا بدر البشير صريعا فى بيتك . أليس كذلك ؟

المتهم

فى ذلك نصف الحقيقة ياسيدى . فهذا البيت لم أسكنه إلا من أربعة أيام ، ولم يكن ملكى إلا من ستة أيام حسب الحجة الشرعية .

- الشرطي : ذلك لايمننا في شيء فاجلجريمة حدثت منذ يوم واحد .
- المتهم : بل هو مهم . فهذا البيت أهدانيه الوالي .
- المتدوب : وماذا في هذا ؟ مولانا الوالي أفضاله كثيرة على رعيته أنحاكم قاتلا اقترف أبشع جريمة يرتكبها إنسان ألم تنسأله لماذا وهبنا الله واليا كريما ؟
- المتهم : أقصد بما قلت أنه كان مريضاً عني حتى ستة أيام مضت .
- المدعى : وشردت عن القطيع ، وخشت الأمانة ، وغدرت بمن أحببناه جميعا . لست أول من فعل هذا ، ولن تكون آخرهم . وإن كان لحادثك هول لا نظير له .
- القاضي : أرى في هذا خروجا عن الموضوع . فاليبت بيتك من يوم أو من مائة سنة ولا تحاول أن تفقدني صوابي ياولدي . لقد زجرت منذ لحظات في وجه مندوب الوالي أي في وجه الوالي ، فمتدويه لا يمثل نفسه ، بل يمثل سيده ، ذلك لأنني أريد لك محاكمة عادلة . فإياك والشطط ، ولنعند إلى موضوعنا .
- المتهم : سيدي المحتسب . كنت فقط أريد أن أنبه إلى شيء . أنا رجل من غمار الناس رضى عنه الوالي ، فقتل بدر البشير . ألا يعني هذا شيئا ؟
- القاضي : يعني بالطبع . يعني أن بدر البشير على ما حياه الله من حكمة ونبل وشرف أخطأ في ثقته بالعامه ، فهل هو واحد ممن عاش حياته لأجلهم ، يذبحه ، وهو فاقد الوعي .
- الدفاع : في حياتي ما وثقت في العامة .
- المتهم : كيف تدافع عني ، وأنت لاتثق في . فأننا من العامة .
- القاضي : القضية ياولدي ليست ثقة ، بل قرائن وأدلة .
- المدعى : والأدلة تقول إن هذا الرجل قتل بطلنا وأملنا ، والقرائن تؤكد أنه قتل أشرف الرجال على أرض هذه الولاية (مستركا) بعد مولانا الوالي طبعاً
- المتدوب : طبعاً .
- الجلاد : طبعاً .
- الشرطي : طبعاً .
- القاضي : طبعاً .
- الدفاع : طبعاً .
- الشاهد : طبعاً .
- المتهم : طبعاً لكنني لم أقتله .
- القاضي : هل سعمود إلى هذه المباحكة ياولد .
- المتهم : سيدي . لقد شرحت لك الأمر كأن قدر بدر البشير أن يقتل ، فلماذا أحاكم أنا بالذات ؟
- الجلاد : هذا غير صحيح . لم يكن سهلاً قتل بدر البشير وأسألوني أنا . لقد قاتلت إلى جواره طويلاً .
- المتدوب : (مقاطعاً) متى ؟
- الجلاد : لا ياسيدي لا يذهب بك الظن بعيداً ، لم يكن ذلك عندما قاد بدر البشير العصيان في الجبال ، كان ذلك منذ زمن طويل ، ولم يكن أولاد الحرام قد أفسدوا ما بين بدر البشير ومولانا الوالي . كنا آنئذ نحارب الكفار . والكفار بإسادة دليل كفرهم أنهم يقتلون مولانا الوالي . وكان العشرة منا يقتلون واحداً . وكان الواحد منهم يقتل منا عشرة ، حتى أتى بدر البشير ، وصباح بنا ، أن هذه أرضنا ، فظننت آنئذ أن مولانا الوالي قد أعطاني صكاً بملكيتها ، فقاتلنا كالزفة . أما بدر البشير فكان عاصفة من حريق ، ما إن يتقدم وحده ، حتى ينحسر جمعهم إحاطوه بالسيف والحراب والرمح فهم لم بمسوا شعرة منه ، رجل كهذا لا يقتل .
- الشرطي : لكنه قتل . وهذا الرجل قاتله . ولقد ضبطت متلبساً بارتكاب جريمته ، واعترف . حقاً . وإنه يعود فينكر . لكن هذا من لؤم القتلة . ومثل يعرف هذا اللؤم
- المتهم : وأين السيف الذي قتلت به ؟
- الشرطي : وما أهمية هذا ؟
- الجلاد : حقاً . ما أهمية هذا فالإنسان عندما يموت تستوى كل الأشياء ، فالسيف كالرمح كالسكين . المهم أن أخاناً مات .
- المتهم : لو أنكم أتيتم بهذا السيف لعرفتم أنه ليس سيفي .
- القاضي : ياولدي لا تخمرون ، واختر الشيطان . أنت القاتل . هذا ما لأريب فيه ، أنت نفسك اعترفت بذلك تصريحاً وتلميحاً . ومادام القتل حدث بالسيف ، فلا بد أنه سيفك .
- المتهم : في حياتي ما كان لي سيف . أنا كما تعرفون بإسادة من غمار الناس . ولقد حرم علينا حمل السيوف منذ أن قاتل بدر البشير والوالي .
- المتدوب : كان ذلك منذ زمن طويل . ولقد عادت المياه إلى مجاريها ، وتصافت النفوس . وعندما مات بدر

البشير ، كان أقرب الناس إلى قلب مولانا الوالى .

المتهم

: السيف لم يكن سيفى .

المدعى

: أرى أن المتهم من النوع اللجوج . نعم من طول خيوط يدهاليز للمحاكم صيرت أعرف أصناف المتهمين . فهناك المتبجح والمتمسكين ، والمتضاي . لكن أسوأهم جميعا هو اللجوج . يشغلك بالأوهام ، بالتفاصيل . يُبعدك عن الكارثة الكبرى ، وهى هنا قتل أشرف الناس فى هذه الولاية .

المتدوب

: بعد مولانا الوالى .

المدعى

: (غمغما) ما كان يفوتنى هذا الاستثناء . (للجمع) المتهم ياسادة يريد أن يشغلنا عن القضية بالسيف ، ومن أى نوع هو ؟ هل هو من النوع الطويل أم القصير ؟ أقبضته عادية أم ملهبة ؟ أصنع عليها أم مستورد ؟ وإذا كان مستورداً فمن أى بلد ؟ من الهند ؟ أوريا ليس من الهند ؟ وهل حديدته نقي أم مخلوط ؟ وإذا كان مخلوطاً ، فهل هو مطلى بالنحاس أم بالقصدير ؟ وهكذا غمضى الأيام . وبغل بل ونسى القضية نفسها ، والجاني مستمتع بما نحن فيه ، يأكل على حساب الدولة ، وينام فى فراشها .

القاضى

: لنعد إلى الموضوع .

المتهم

: والموضوع هو السيف .

الشرطى

: الموضوع هو بدر البشير .

الجلاد

: عليه ألف رحمة .

المتهم

: السيف مهم .

المتدوب

: (للمدعى) أقلت إنه من الصف اللجوج ؟

المدعى

: نعم ياسيدى .

المتهم

: « المتدوب يمز رأسه مولفا »

: أعطونى فرصة لأقول إن السيف هدية كيا أن البيت هدية .

المتدوب

: لم يحدث فى تاريخ الولاية أن أهدى والى إلى أحد من العامة سيفاً .

المتهم

: الوالى أهدانا البيت ، أما السيف فهو هدية صاحب الشرطة

المدعى

: من الواضح أن الجاني كذاب .

الشرطى

: لا . ليس كذاباً فى هذه . إنه أكثر من هذا . لقد وصفته ياسيدى بأنه لجوج ، لكنه خداع أيضاً .

: ويجدعه دليل على أنه يبيت التبة على قبعته منذ

زمن . لقد أتانى منذ يومين أو ثلاثة لا أذكر . وكان مصغراً الوجه ، زائع العين ، وقال لى-إنه يخاف النوم وحيدا فى بيته الجديد . حاولت أن أطمئنه لكن عبثاً . كان فى حالة توتر الشفقة ، أو هكذا بدا لى . ولما كنت أعرف أن البيت هدية من مولانا الوالى . وبالتالي فهو مرضى عنه ، قلت لنفسى : لو أتى أقرضته سيفاً لبضعة أيام ، فلن أرتكب خطأ كبيراً .

المتهم

: لم يحدث هذا . أنت الذى زرتنى ، وأهديتنى

الشرطى

: ما حكيته هو الحقيقة : أعطونى ساعة ، وأنا أحضر لكم عشرين شاهداً .

الجلاد

: أنا كنت موجوداً .

الشرطى

: (متصعنا الدهشة) لا

الجلاد

: نعم كنت موجوداً ، كنت أجلس إلى يمينك .

الشرطى

: لا أظن ذلك .

الجلاد

: ماذا حدث لك ؟ ألم يكن ذلك فى دار الشرطة ؟

الشرطى

: نعم . لكنك لم تكن هناك .

الجلاد

: ومن أنك بشراب اللوز عندما طلبته ؟

الشرطى

: فى الحقيقة لا أذكر .

الجلاد

: أنا . وانتابك السعال آنذا .

الشرطى

: نعم . نعم . هذا صحيح . بالذاكرتك القوية .

: إذن كنت هناك ؟

الجلاد

: طبعاً . وسمعت وهو يبنى الخوف من وحدته فى

البيت الكبير ، فأمرت له بسيف على حساب

الشرطة .

المدعى

: على أية حال ، أنا لأرى أهمية لكل هذا . فحتى

لو لم يكن السيف ملك المتهم . فهذا لاينفى أنه قد

حدثت جريمة قتل بشعة ، وأنه القاتل .

المتهم

: كنت أحاول أن أبين أننى لست القاتل . . وحدى

القاضى

: لك شركاء ؟

المتدوب

: لاأصديق أن اثنين يتفقتا على هذه الجريمة

النكراء . قد يفعلها شخص وحده ، فالإنسان إذا

ما خلى بنفسه حقير منحطاً . لكن إذا ماالتقى

بآخر وضع قناعاً يخفى به داخله . ربما قال

لنفسه . سأقتل بدر البشير . وما أبشع هذا

لكن لو همست به شفتاه ، لاستنكر هو نفسه

ما قال .

المتهم

: سيبنى الوالى .

المتهم : لم أريد أن أخرج الرجل .
المتدوب : يا سلام، قتلت أشرف الناس بعد مولانا الوالي .
الشاهد : (معه) بعد مولانا الوالي .
القاضي : وأقمت على هذه الفعلة الشوهاء : بزعم غواية صاحب الشرطة لك ، ولم تسأله صراحة عن رغبته فيها . أهذا كلام يصدق ؟
المتهم : ليس هناك من لا يعرف أن زوجة صاحب الشرطة عاشقة لبدن البشير .
الشرطي : كلب .
المدعى : سافل .
المتدوب : هذا الرجل يريد أن يشوّه وجهه ببدن البشير . وهذا ما لا تقبله أبداً .
المتهم : صادق أنا لم أقل أن بدن البشير كان عاشقاً لها . بل هي اله .
الشرطي : سأقتلك هنا ، وبلا محاكمة .
القاضي : هدوا .
المتدوب : هذا موضوع خارج تماماً عن المحاكمة .
القاضي : بالطبع . ولكن يبدو أن المتهم يريد أن يصل إلى شيء . ونحن نريد الوصول إلى الحقيقة .
الشرطي : هذا الذي يفترى علينا .
القاضي : هذا ما أعرفه جيداً .
المتدوب : أنصح إذا كان لي رأي أن نمبر هذه النقطة .
القاضي : سنبرها ولكن بعد أن نعرف القصة .
المتدوب : أكره أن يلغنا الفضول إلى ما يريد هذا القاتل .
القاضي : أنا لن أبقى وحدي جاهلاً بقصة كهذه . يبدو أنكم تعرفونها ، وأنا أريد أن أعرفها مثلكم .
الجلاد : عيب .
القاضي : أنا وحدي هنا الذي يحلّد ما هو عيب . وما هو ليس عيباً . تكلم يا ولد .
المتهم : يقولون إن السيدة زوجة صاحب الشرطة أحبت بدن البشير عندما قابلته في سفرة لها ، وبعد عودتها لم تجد السلوى . فعدت تراسيله . فلما لم يستجب لها . أخذت تحتلق الأسفار لتلتقي به .
القاضي : وهل التقت به !
الشرطي : وما علاقة هذا بالفضية ؟
القاضي : علاقته أنني أريد أن أعرف .
المتدوب : لو أن كل قصة اعترضتنا تبعتها فلن تنتهي هذه المحاكمة أبداً .
القاضي : لو كانت كل القصص مثل هذه القصة فلا داعي

المتدوب : لست الوالي . وأنت تعرف هذا .
المتهم : سيدي متدوب الوالي . لقد كان مقتل بدن البشير أغنية رقصها في أذن شهورا .
القاضي : واجهني أنا بالكلام . فأنا صاحب الشأن هنا .
المتهم : يتكبرون أنهم أرادوا قتله . لكنهم أرادوا ذلك . أهملوني البيت ، لكن أصدوه اليه ، أعطوني السيف لكن أطلعه به .
الدفاع : من هؤلاء ؟
المتهم : عشرات .
الدفاع : اعترف بهم ، فقد يخفف هذا عنك .
المتهم : عشرات .
المدعى : لم لا تقول مئات ، مادام قصدك الغموض .
المتهم : مئات ، وليس قصدي الغموض .
الشرطي : هذا معتوه لا يعرف ما يقول .
المتهم : بل أعرف ، وأنت نفسك دفعتني إلى قتل بدن البشير .
الشرطي : أنا !!
المتدوب : نحمد الله أن جعلنا المحاكمة سرية . فهذا الرجل لم يكتب بأن يقتل أشرف الناس في هذه الولاية .
الشاهد : بعد مولانا الوالي .
المتدوب : (ينظر له مغيظاً)
المتهم : بل يريد أن يلقي بالتهم في وجه الجميع .
المدعى : لكنه أفهمني أنه سيكون راضياً إذا فعلت ذلك .
القاضي : نعود مرة أخرى إلى الغموض .
القاضي : قلت إنه أفهمك . كيف أفهمك .
الشرطي : أنا متهم أيضاً ياسيدي المحترم .
القاضي : لا يا صاحب الشرطة . لا وألف لا . ولكننا جئنا لتصل إلى الحقيقة ، فليتكلم المتهم ، ولكننا لن نختر من كل ما قيل إلا الحقائق . تكلم يا ولدي .
المتهم : أيقنت أنه راضٍ عما سأفعل ، وأن الجميع راضون .
المدعى : رغم أن هذا خارج الموضوع ، إلا أنني أسأل المتهم : كيف أفهمه صاحب الشرطة أنه راضٍ .
المتهم : تلك أشياء تحسّ ولا تقال .
المدعى : وترتكب هذه الجريمة الكبرى بدافع تحسّ ولا يقال .
الدفاع : إذا كان هذا صحيحاً ، ولاظنه كذلك ، للمذا لم تشبّه صراحة أن يبارك ما فعلت .

الشاهد : جاء المقتول يزور القاتل . مدَّ له مائدة حافلة . ووضع له البنچ في الفالوذج ، وحلف عليه أن يأكل . فأكل ، وبعد قليل نام . فتقدم منه القاتل وسل سيفه ، وتردد لحظة ، ثم أقعد السيف في قلبه . عندئذ صرخت به : ماذا تفعل يا مجنون . فقال لي : أشغى غليلي منه . قلت له : قتلته أشرف الناس في الولاية .

المتدوب : بعد مولانا الولي .
الشاهد : لا لم أقلها . وهذا خطأ كبير . وعلري أن القاتل شرع سيفه في وجهي يريد قتل .

المتهم : أنا ؟
الشاهد : فركعت في الشارع أصرخ : أدركوا قاتل بدر البشير .

الدفاع : هل لي أن أسأل الشاهد : لماذا استخدم المتهم البنچ ، بدلا من استخدام السِّم ؟

المدعى : وما أدراك بهذا ؟
الشاهد : بل أدري ، فالأجزي لم يكن لديه سِّم في هذا اليوم . فأعطاني البنچ .

الدفاع : أعطاك ؟
الشرطي : يقصد أعطاه .
الجلاد : أنا سمحتها أعطاه

القاضي : قلت أعطاني أم أعطاه .
الشاهد : لقد كلفني القاتل بشراء السِّم كصديق

الدفاع : وهل يكلف الصديق صديقه بشراء السم .
الشاهد : زعم أنه يريد قتل الفثران .
الدفاع : في بيت جديد ؟

الشاهد : أكذب صديقا ؟
الدفاع : وأنتي بالبنچ لتخدر الفثران ؟
الشاهد : هكذا قال لي . فلما تعجبت . شرح لي الفكرة . قال في البداية نخدرها ، ثم نقتلها .

المتهم : هذا بالضبط ما أردت أن أقوله . أراد الجميع قتل بدر البشير . وأنا الذي فعلته

المدعى : هذا اعتراف واضح .
المتهم : لكنهم جميعا أرادوا . هذا أعطاني بيتا ولج . وهذا أعطاني سيفاً ولج . وهذا جاء بالمخدر . وأنت نفسك امتنيت على حياتي إذا قتلتها .

المدعى : أنا ؟
المتهم : ألم تقل لي منذ أيام أن قتل بدر البشير - إذا قتل - فوق القضاء ، وقال كلمات لم أفهمها جيدا .

لإنتهاء المحاكمة أجب ياولد على سؤالي ؟

المتهم : أي سؤال ياسيدي ؟
القاضي : هل التقت زوجة صاحب الشرطة بيدر البشير ؟
المتهم : بلاشك ، فكيف أحبته ؟

القاضي : جميل . وهل حدثت في هذه اللقاءات مناجيات ؟
المتهم : لا أدري ياسيدي .
القاضي : أنتقل رجلا كبير البشير ، ولا تدرى عن شيء هام كهذا .

المتهم : هذه خصوصيات .
القاضي : لكنك كنت صديقه . فهل تلصصت مرة ورأيت .

الشرطي : سيدى . إذا ما استمر هذا الحديث فسأقتل أحدا .
المتدوب : أشهد أن للمحاكمة انحرفت عن مسارها .

القاضي : لم تتحرف . فهذا الولد أراد أن يثبت أن صاحب الشرطة كان شريكا له لكنه خائب . فلم يتلصص ذات مرة من ثقب الباب ، أو من طاقعة مفتوحة . وهكذا ضيع على نفسه الفرصة وأفسد اتهامه لصاحب الشرطة-هذا الرجل الفاضل المحب للعدل ، حامي الأمن في الولاية (للمتهم) ومع ذلك . فلر تذكرت أنك رأيت شيئا قلّه فورا .

المدعى : أما وقد عادت الأمور إلى مجراها الطبيعي . أعود وأذكركم ببشاعة الجرم الذى ارتكبه هذا القاتل . ولا أظن أننى في حاجة إلى أن أذكركم . فالذاكرة لا تستطيع أن تنسى هؤلاء ما حدث ، ولا بعد ألف عام . وإذا نسينا ، ولا أظن أننا

(سننسى) ، سيذكرنا آلاف الناس المتجمعين في الخارج ، ينتظرون الانتقام لبطلهم . إنهم يريدون العدالة ، ونحن عقل العدالة ، وقلبيها ، ويدها .

القاضي : لا تضيعوا الوقت ، ولنعُد إلى القضية . كيف تمت الجريمة ياولد ؟

المتهم : كما قلت لمولاي القاضي . أهدان مولاي الولي بيتاً .

المتدوب : هذا موضوع انتهينا منه .
المتهم : وأهدان صاحب الشرطة سيفاً .
القاضي : فقتلته .

المتهم : ليس بهذه السهولة . فهو بدر البشير .
المتدوب : المجنون فخور بجريمته .

- المدعى** : لكنني أيقنت أنني سأبصر إذا قتلته .
- الدفاع** : هذا الرجل يفسد سعي من أجله . التهمة ثانية لاشك في هذا . ونحن لا ننكرها . المتهم لا ينكرها . وأنا لا أنكرها . لكنه انطلق يعرّيد في طريق لا أعرفه . أما أنا فأعرف طريقى جيدا . جئتكم استرحمكم ، استعطفكم . بدلا من حرقة حتى الموت لأبأس بالسيف ، فهو أيضا قتل . بدلا من قطع يديه ورجليه بخلاف ، يكفي قطع الرأس ، والرأس يأسده أخطر ما في الإنسان . بدلا من تعليقه على سور المدينة شهرا يكفي أسبوعا . هذا ما جئت من أجله .
- المتهم** : إذا كان جزائي الموت ، فليحكم به علينا جميعا فلكم أرذم قتلته .
- القاضي** : نحن لا نحاسب الناس على النية .
- المتدوب** : وليس فينا من أراد قتله .
- الشاهد** : لقد أفرغني قتله حتى كدت أموت .
- المتهم** : لكنك أردت له الموت .
- الشاهد** : أنا . أنا شاهد لا متهم .
- المتهم** : سكبت الكلام سخرًا في أفن .
- القاضي** : الكلام ليس جريمة .
- المتدوب** : احذر الإطلاق يا سيدى المحتسب ، فالكلام في بعض الأحيان أكبر الجرائم .
- المدعى** : لكنه ليس كذلك في هذه الحالة .
- المتهم** : كرهني في بدر .
- الشاهد** : أنا لم أحب أحد مثلما أحبته . قلت لك : انظر إلى قامت المهية . حقا ليس لنا مثلها ، لكن صديقنا له هذه القامة المهية . أهذا خطأ ؟
- المدعى** : لا والله . فليس أفضل من قول الحق .
- الشاهد** : قلت لك انظر إلى سيفه في غمده ، إنه باتر أكثر من سيفونا مسلولة .
- المتدوب** : هذا مديح يليق بأعظم الفرسان .
- الشاهد** : قلت لك : انظر قدر الحب الذي يسير عليه ، وبينه ، وفيه . كيف يكسب إنسان ألف قلب بكلمة أو فعلة أو حتى بالصمت !
- القاضي** : هذا فيما أرى دعوت للسير في طريق القدوة .
- الشاهد** : قلت لك : لقد عرفناه منذ سنين فما استطعنا أن ننظر في عينيه ، لكنه يغوص بنظراته فينا حتى القلب .
- المتهم** : فكرته .
- المدعى** : كان الرجل يريد أن يقربه إلى قلبك فكيف كرهته .
- المتهم** : أردت أن أكون مثله . لكن ذلك كان مستحيلا .
- الشرطى** : أردت أن تكون مثله . هكذا قال المتهم يا سادة . والسؤال : أردت أن تكون مثله قبل العفو أو بعد العفو ؟
- المتهم** : كان بدر البشير هو دائما بدر البشير .
- الشرطى** : لا . هذه مغالطة . لقد كان متمردا على مولانا الوالى . أغرته صحة السوء على ذلك ، لكنه عاد إلى عقله . وقدم ولاءه لمولانا الوالى فعفى عنه .
- المتهم** : لم يقدم ولاء . أثبت نفسك قتل لى ذلك . وقلت لى إن الوالى مغتاض من هذا .
- الشرطى** : ما شاء الله . أكنت أجلس معك ، وأثرثر بمحدث عن ساداتنا .
- المتهم** : ألف مرة فعلت .
- المدعى** : وحتى لو كان هذا حدث ، وبالعطية هو لم يحدث ، فهو لا ينفي الجريمة النكراء .
- الشرطى** : هذا ولد كالثعلب تأتيه من بين ينزلق ، تأتيه من يسار يرب ، ومع ذلك فلقد اعترف أنه يريد أن يكون كبدر البشير ، عندما كان ثائرا وهى تهمة كافية لإعدامه .
- المتهم** : هذا ما قلته لى بالغبط . لقد كنتُ الجلاد الذى نفذ .
- الجلاد** : أتريد سرقة وظيفتى ؟
- المتهم** : فلاكن بدر البشير اتحاكمون هذا الجلاد إذا نفذ فى حكم الإعدام .
- الجلاد** : يا حبيبى أنا أعدم ولا أعظم .
- المدعى** : سادى . أذكركم بأن آلاف الناس ينتظروننا فى الخارج ، يريدون رؤية رأس بطير .
- المتهم** : ولماذا رأسى بالذات .
- الدفاع** : يا صاحبي أنت القاتل .
- المتهم** : أجئت تدافع عني أم تسارع بمصرعى .
- الدفاع** : لقد تحملت منك الكثير .
- المتدوب** : أردنا أن نكفل لك عمامة عادلة .
- المتهم** : فلم نجدوا من يدافع عني غير هذا . لقد أغواى هو أيضا بالقتل .
- الدفاع** : أنا ؟ أنا فعلت ذلك يا أحمق ؟ أيها السادة . أعتذر عن الدفاع عن هذا المتهم لتطاوله على .
- المتهم** : اعتذر كما تريد . لكنى سأقول كل شيء . هذا

المتدوب : أنا لا أرى علاقة بين عيني زوجة الدفاع وقتل بلر البشير .

القاضي : بل هناك علاقة . طالما أرى أن هناك علاقة ، فهناك علاقة . نحن نحقق ، والحديث هو الذي سيبين الحقائق . منذ زمن قال شاعر « إن العيون التي في طرفها حور قتلنا ثم لم يحمين قتلنا . (للمتهم) هل عيونها في طرفها حور ؟

المتهم : نعم ياسيدى .
القاضي : رأيتم ؟ وتقولون إنه لا توجد علاقة . . . أكمل ياولدى ؟

المتهم : جلس السيد على يميني . . وجلست السيدة على يساري .

القاضي : ماذا تقول ؟ طلبت منك أن تكمل الوصف . أنت لم تشرحتى الآن إلا إلى عينيها ، أين شفتاها ؟ أين صدرها ؟ أين ردفها ؟

الدفاع : سيدى . أعترف عن يتحدث ؟
القاضي : لست أنا الذى ألتحدث ، بل الألفاق الذى تدافع عنه هو الذى يتحدث . يقول إن زوجتك الفاضلة الطاهرة قد أغوته بعينيها ، وقال إنها تضحك بعينيها ، وياله من وصف .

الدفاع : هذا الرجل لم يَزِ زوجتى على الإطلاق .
المتدوب : وحتى لو كان رأها ، فلا يعقل أن تعتبرها متهمة معه .

القاضي : حاشا لله . لكنى كنت أفكر في أنه قد يكون من العدالة أن نستدعيها للشهادة .

الدفاع : لا .
القاضي : على الأقل ستكذبه بنفسها .

الشرطى : أنبهكم أيها السادة أن خارج هذا المكان آلاف وآلاف ، سيكون بظلمهم الصريح ، ويريدون الثأر له . فإذا طالبت محاكمتنا سيأتون إلينا ، يطلبون القصاص ، والعابية وحش بلا رأس ، وقد يبشون بنا جميعا . لذلك فعلينا ، ونخلل أقصر وقت ممكن ، أن نحدد القاتل .

المدعى : إنه محدد فعلا .
الشرطى : ونصدر الحكم عليه . ونسرب الحكم إلى الخارج . ساعتها فقط نستطيع الخروج سائرين .

المتهم : هل يسمحوا لي بكلمة .
المتدوب : لا .
القاضي : وما دخلك أنت ؟

الرجل دعانى منذ أيام إلى بيته ، وقال لي : لقد صرت أخى . ورفع الستار عن حريمه ، فجاءت زوجته وجالستنا .

الدفاع : اخوس .

المتهم : ألم يحدث هذا ؟

الدفاع : كذب .

المتدوب : كفنا خروجنا عن الموضوع .

القاضي : هذا لب الموضوع ، فدعونا نسمع . . . تكلم ياولد .

المتهم : وجاءت وجلست إلى يسارى .

القاضي : أجيلة هي ياولد ؟

الدفاع : سيدى . .

القاضي : لا يظن أحد أنى أخرج عن الموضوع ، ولا يمس أحدكم نفسه مندهشا . . ما الذى يجعلنى أتساءل : هل السيدة الفاضلة المصونة جميلة أم لا ؟ فأننا أريد أن أعطي لهذا الولد كل الفرص

للدافع عن نفسه ، فإن استطاع كان بها وإن لم يستطع فصلنا رأسه عن جسده . وأنا كما تعرفون عندما أسعى للعدل ، لا أحب أن يعطينى أحد .
أجيلة هي ياولد ؟

المتهم : نعم ياسيدى .
القاضي : ولكن الجمال عما يختلف عليه . أمى نحيلة أم مليئة ؟

المتهم : بين بين .
القاضي : أه في الوسط . لكنها قد تكون أميل إلى البدانة .

المتهم : بل إلى التحول .

القاضي : فهي ليست جميلة إذن .

المتهم : بل فاتنة ياسيدى .

الدفاع : كفى .

القاضي : لو صرخت هكذا مرة أخرى سأطردك من المحكمة . نصف مشاكلنا من الدفاع ، ومع ذلك

تثيبيعون عنا أننا نمتنع من الكلام . في هذه القضية أنا أتحمّل المخاطر كلها . إذا عطلت

مسيرة العدل مرة أخرى ، سأحكم عليك .

(للمتهم) قلت ياولد إنها فاتنة . وإها نحيلة ، وأنا لا أعرف كيف يجتمع هذان ؟

المتهم : لست أدري ياسيدى . . لكنها عندما تضحك

تضحك بعينيها .

القاضي : وكيف ذلك ؟

إنما أكشف ما قاله هذا المتهم عنها ، وعن فتنتها ، وعن جاهها ، وعن غمايلها وهي تسير .

: أنا لم أتحدث عن غمايلها .

: فتحدث !!

سيدي أنا أريد أن أتحدث عنى . ففى عمرى هذا ، وقبل أن أفقد حياتى بساعة اكتشفت أننى أفكر كما تريدون . أنا عكس ما تريدون . لكنكم قادرون على أن تغيروا رأسى . كنت أحب بدر البشير . أكثر من . . . كنت قطعة منه . ومع ذلك وضعت السكين . .

الشرطى : السيف . .

: فى يدى ، وجعلتم بعض بدر البشير يقتل بعضه .
القاضى : ولدى أنت تلقى بالتهم على غيرك . وهذا لن ينجيك .

المتهم : أنا لا أريد أن أتجو برأسى ، فما فعلته ، يستحق الإطاحة به . ولكن اجعلون أشرح للناس ما حدث . .

القاضى : وماذا حدث يا ولدى ؟

المتهم : إن الجميع قتلوا بدر البشير . وأنا كنت واحداً منهم .

المتدوب : أتريد أن تقول للناس هذا ؟

المتهم : وأقبل الموت راضياً

المتدوب : أسمعت يا سيدي القاضى .

القاضى : سمعت . . وفزعت !

الشرطى : ولك كل الحق أن تفزع يا سيدي القاضى . لنا كلنا أن نفزع . ففى الخارج قلوب محروقة بمصرع بدر البشير ، ولو تفوق هذا الأحق بكلمة عما يقول الآن ، سيمزقون أجسادنا بأظافرهم .

المتهم : لا يعنى ما يحدث . سأتكلم ولو كان على عنق ألف سيف . .

المتدوب : لن تستطيع يا ولدى لأن قطع لسانك ، سيكون أول عقوبة تفرض عليك . . .

القاضى : (مقاطعاً) كانك حددت الحكم !

المتدوب : بعد إذنك .

القاضى : (ساخرًا) ولماذا إذن أقمنا محاكمة ؟

المتدوب : مراعاة للشكل . ونحن جد حريصين عليه . لكن هذا الولد ينهال شىء خطير . . إنه من الممكن أن يتكلم . وأنتم تعرفون ما يعنى هذا . لذلك فعل الشكل أن يسقط . إننا جميعا قتلة بدر

المتدوب : لا دخل لى . لكننى أخشى الإطاب . والناس ينتظرون .

القاضى : فليظنوا .

الشرطى : أخشى أن يتسرب إليهم أن مولانا المحتب هو الذى يعطل الإجراءات .

القاضى : أنا . .

الشرطى : هذا مجرد تخوف .

القاضى : ساكون أول من يخرج منكم .

الشرطى : أضمن ألا يوجد من يتسمع علينا .

القاضى : سأختصر الإجراءات على قدر ما أستطيع ، لكننى أريد الاختصار أتم الذين طلبتم الاختصار ، وأرغمتمنى على ألا أسأل أسئلة هامة فى لب القضية . فاختصروا أتم أيضا .

المدعى : اعترف أيها السادة أن مهمتى فى هذه القضية يسيرة جدا وهذا ما أرفقنى . فلقد احتشدت وعانيت ، وهما هنا أمامكم منهم معترف ، ببل متبجح بجرئته ، وضحيت أعظم الرجال فى عصرنا .

الجلاد : بعد مولانا الوالى .

المدعى : طبعاً بعد مولانا الوالى ، ومن نافلة القول أن أطلب إعدامه . ولذلك فإننى أرجو من عدالتكم أن تعطوا هذا الجلاد الفرصة لإظهار مهارته .

الجلاد : أشكرك يا سيدي .

القاضى : هذا اختصار مفيد . . . الدفاع

الدفاع : أنا مجتمع عن الدفاع عن هذا الرجل لسوء أدبه .

القاضى : أنت تبالع .

الدفاع : هذا قرارى .

القاضى : الرجل لم يفعل أكثر من أنه دافع عن نفسه .

الدفاع : إذن مولاي القاضى لم يكن هنا .

القاضى : بل أنا ه ألف ه هنا . ماذا قال هذا التمس سوى أن زوبتك المكنونة ، والجوهره المصونة . . فأنته

الدفاع : سيدي .

القاضى : يا رجل وماله ؟ وهل الجمال عيب ؟

المتدوب : أرجو أن نبر هذه النقطة .

القاضى : أية نقطة ؟

المتدوب : هذه النقطة .

القاضى : اطلب من متدوب الوالى أن يحدد أية نقطة .

المتدوب : أقصد زوجة الرجل .

القاضى : وهل أتحدث عن زوجته لأسمح لها بمجرد الحديث أو لأنى أحب الحديث عن النساء ، لا وألف لا .

عن الشكليات . فأتانا هنا أمثل الوالى . على الجلاذ
أن يقطع لسانه هنا ، وينفذ باقى الحكم أمام
الناس . أما نحن فسنخرج لنذرف الدموع على
أشرف الناس : بدر البشير !!

(ستار)

البشير . طبعاً تعرفون ذلك . حاولنا مرات أن
نقتله بأيدينا ففشلنا . فكان علينا أن نقتله
بالعامة . وتلك لعبة قديمة . والأغرب أنها لعبة
جديدة . لذلك فعلينا أن نعاقب هذا الشاب حتى
يرضى العامة . فنحن فى حاجة إلى رضاهم .
وسيبدأ الحكم بقصّ اللسان ، ولا يحدثنى أحد

القاهرة : محفوظ عبد الرحمن



سقراط حبيسا في بيته ، بعد أن فشلت الثورة ،
وحدد أتاتيس - زعيم الحزب الشعبي المتصور -
إقامته .

حجرة مستطيلة منخفضة السقف . جدرانها
مكسوة بقماش أبيض لامع . تبدو كتابوت كبير .
في منتصف الحجرة مدرج مستدير مكون من
ثلاث درجات ، تنتهي بمصطبة مستديرة .
دولاب كتب . أريكة في مواجهة جهاز تلفزيون
صغير .

سقراط يتوسط المصطبة . في منتصف المقعد
الجلوس . آثار الكهولة تبدو جلية عليه . لثاقف
من الصفوف تحيط بساقه .
الزوجة جالسة على الأريكة تتابع التلفزيون . في
بداية المقعد الرابع . تبدو جلادة رغم شعوب
بشرها .

: (لنفسه وهو يخط شيئا في أوراقه) قمضي
المرقة بالمرء نحو غايات نبيلة ، فإذا حدث أن
نكص أو توقف ، أفكون ذلك بفعل خوفه من
مواجهة الظروف المعاكسة ؟ أم بفعل ضعفه
إزاء طموحه الذاتي ؟

: ألن تكف عن هذيانك ؟

: والطموح أهو .

: (بصوت أعلى) ألن تكف ؟

: لم ؟

: حق أنك من متابع ما يدور (مشيرة إلى
التلفزيون) هنا ، هنا

: (وهو يواصل الكتابة) لم ؟

: مجنون !

: آه . والجنون .. أهو انسحاب لا إرادى من
الواقع لبشاعته ؟ أم هو تعبير عن رفضه ،
ولكن بأيجدية خاصة للغاية ؟

: مصرأذن ، على إغاضق يتحدثك المجنون !
: (ينظر إليها بطرف عينه) والحياة بغير بحث
أو حديث ماذا تكون ؟ غابة ، أم صندوق
قمامة ؟

: (بهجة) ماذا ؟

: (بإيماء خبيثة) لاشئ .

: وأنت بدورك لا .

: (يتدفع إلى داخل المسرح شاب لاهث)

مسرحية

سقراط والسقم

مسرحية في مشهدين

أحمد دمرداش حسين

سقراط

الزوجة

سقراط

الزوجة

سقراط

الزوجة

سقراط

الزوجة

سقراط

الزوجة

سقراط

الزوجة

سقراط

الزوجة

الشباب	: معلمى .. معلمى سقراط . (يمكنه سقراط بإشارة من يده) : تريث ، حتى يجيب ريثك ! (صمت)	أناتيس - وقت الأزمة - بما لو قبلتموه لكتتم الآن عط الأنظار - بدلا من ضحايا الحصار ..
سقراط	: والان ، كيف اجتزت حراس البيت ؟ : بتصريح من مسؤول الأمن . : تصریح ! أنت إذن تحصل ما يؤلم سقراط (يتوجس) بأى وجهة أنت ؟	: محبت لن أقبل التعاون مع مزدرى العقل . : كل حكاية أنثيا تعاونوا .. : إلا انتينياس . : ومن أجل هذا بكاه المجانى بحرقه ! : لا تسخرى من بطل . : (نظيرة إلى ساقيه) حديث البطولة لم يمد يناسبك .
الشباب	: المعلم انتينياس .. عثروا عليه مشنوقا فى هيو المخايل !	: (نظيرة إلى ساقيه) حديث البطولة لم يمد يناسبك .
سقراط	: لم يرتو أناتيس بعد !	: كفى .
الشباب	: البيان الرسمى يشير لى اتحاره .	: لا بد أن أتكلم ، وإلا جنت .
سقراط	: مثل هذا الرأس لا يسقط من تلقاء نفسه (ملتفتا إلى الزوجة) أتذكرينه ؟	: تكلمى ، لكن لاتعمدى إيذائى . : معلم الغضيلة ، لا يمتثل شكوى زوجته المسكينة !
الزوجة	: (وهى تتابع الجهاز) من ؟	: وبعد ؟
سقراط	: الشاهد انتينياس .	: (بنعومة) لاشء .. لاشء سوى محاولة الإحساس بالوقت ، إلى أن يأتى من تنتظرهم أوهامك .
الزوجة	: تذكر المرقى ليس من فضائل .	: سيأتون .
سقراط	: (باشعزاز) فضالك لاجل فيها للآخرين (للشباب) علام اتفقت ؟	: من ؟
الشباب	: رغم الحظر ، تسشيع جسمانه غدا عند الغروب .	: محبو الإنسان .
سقراط	: لولا الحصار ، لزحفت إلى هناك قبل الشروق (بخفوت) لن تسلموا من وخزات حراب أناتيس ، فحذار أن تتعثروا بحملكم النبل .	: مرحبا بهم (مشيرة إلى الأثاث) ليطالعوا ما تخضعت عنه أفكارك الإنسانية ! : لا يهينى الترف الزائل . : إنى عاجزة عن فهمك .. تعادى الغرغاء وفى ذات الوقت أراك تستعذب عيشتهم !
الشباب	: أهنأك شء آخر ؟	: لم أكن يوما معاديا للبسطاء . ولكننى ضد أن يتقبلوا غرغاء تسحبهم من مفود الغريزة ، جمعجات المنابر .
سقراط	: فقط . لاتتعثروا بانتينياس . (يتصرف الشاب)	: (مصففة) رافع ، رافع . لكنه عمل ما يبدو جهد ضائع .. فالبسطاء مصرّون على أن يموتوا غرغاء .
سقراط	: (لنفسه بأسى) بين همهمات المخايل انتهى انتينياس ! كيف أصدق هذا ؟	: (مشيحا) لن تفهمنى أبدا ! : الذى ألهمه وأشعر به ، هو أننى أتحلل شيئا فشيئا دون أن يكون بمقدورى عمل شئ ، سوى التطلع إلى الجهاز ، ثم إليك . وقد يحدث العكس وهذا هو التغير الوحيد الذى أمارسه .
الزوجة	: أصدق كان ؟ : نعم الصديق .. : إذن صدق . : كيف ؟ وقد توالى عليه الألسن الناعمة ، تغريه بكل ما تتوق إليه غرائز الهوام . لكنه أبى أن يستجيب وفاء لما يعتصم فى رأسه من عدالة .. نهاية ظالمة لفكر لن يتكرر ! (تبهض الزوجة وتغلق الجهاز مصصية ، ثم تواجهه) : اخترتم مصالبتكم .. لقد استغنى عنكم	

سقراط : تركوا لك حرية الخروج .	سقراط : بالناس نرقى ، ويدونهم نبوى إلى مرتبة
الزوجة : إلى أين ؟ وأصنفاء الأمس يتحاشون مجرد	سقراط : الأنعام .
تلاقي النظرات على الطريق .	الزوجة : وهل اندثر الناس ؟
سقراط : هناك آخرون .	سقراط : لأراهم .
الزوجة : من ؟ الحوارج !	الزوجة : وكيف تراهم من عليك هلى ؟
سقراط : هم الأوفياء .	سقراط : (متفكرا) أين هم ؟
الزوجة : (بالفتعال) لو انزاح ما نحن فيه بسلام . فتق	الزوجة : حولك ! يتدافعون بالأزفة .
أن يبقى لن يعود مرة أخرى جحرا لأوفياك . .	سقراط : بلا عقول . لأحد .
سقراط : إذن ، فالخصار باق للنهاية !	الزوجة : وما العقل فى تقديرى ؟
الزوجة : الحرية فى تناول يدك .	سقراط : سؤال لو أمنت بلإجابته ستغضى بك إلى
سقراط : رأسى يابى .	أنشطة انتيناس .
الزوجة : (بسخط) أضربه بالجدار .	الزوجة : لم ؟
سقراط : (يزهو) هو لا . أما أفكاري فنعمة ، ولن	سقراط : تعيش زما ، الحرب فيه مشهورة على كل ما هو
يوقفها حصار أو جدار .	عقلان .
الزوجة : جنون !	الزوجة : لصالح من ؟
سقراط : (يبرود) وما الجنون ؟	سقراط : (بابتسامة) ويدعون أن سقراط وحده ، هو
الزوجة : أن أبصر كل يوم .	الذى يسأل أكثر مما يجب !
سقراط : وما اليوم ؟	(يتسلل رجل ملثم إلى داخل المسرح)
الزوجة : كالأمس .	الزوجة : لاتراوغ . لصالح من ؟
سقراط : ولم كالأمس ؟	سقراط : السمار الغريزى .
الزوجة : لأن زوجى بلا طموح .	الزوجة : ولصالحه من ؟ إذكاء هذا السمار ؟
سقراط : وما الطموح ؟	سقراط : مستثمرى الدينار .
الزوجة : أن يكون اليوم أفضل من الأمس .	الزوجة : (ولد لاحظت الرجل) قف . من أنت
سقراط : بالنسبة لمن ؟	(يقترب منها الرجل صامتا)
الزوجة : بالنسبة لنا .	سقراط : أجيب يارجل حتى نراك !
سقراط : ومن نحن ؟	الزوجة : إخضضا صوتكيا .
الزوجة : زوج وزوجة .	
سقراط : وكيف أصبحنا هكذا ؟	
الزوجة : بالعقد .	سقراط : أناتيس الابن !
سقراط : وما العقد ؟	أناتيس الابن : هو يامعلمى . . .
الزوجة : شاهد .	الزوجة : ابن الزعيم ، متسللا كاللص !
سقراط : وما الشهود ؟	سقراط : متسللا إلى خاطر سقيم هذا ؟ لقد أحت
الزوجة : ناس .	دماء أناتيس المتسلطمة فى نظرتة ، رؤوس
سقراط : ويدون الناس . ماذا تكون ؟	حراس البيت .
الزوجة : (سامة) لأأدرى .	أناتيس الابن : بل الذهب .
سقراط : مجرد ذكر وأنى .	سقراط : أه من الغرائز .
الزوجة : ويعد ؟	أناتيس الابن : كيف حال معلمى ؟
سقراط : ذكر وأنى يلتقيان بالرغبة ، وينفضآن فور أن	سقراط : يلوكه الحصار حتى النزف . معلرة ، ساقاى
تجبر نشوة اللذة .	تأبيان على النهوض لاستقبالك .
الزوجة : إلى ماتقودن خباتك ؟	أناتيس الابن : يكفى تحراب ملاحك .

- سقراط : اجلس .
(يجلس أناتيس على أول درجة من المدرج)
سقراط : لم خاطرت بالمجيء ؟
أناتيس الابن : لرؤية معلمى .
سقراط : لا تراوغ ، فما تشد عليه شفتيك يظل من عينك . ألق به .
(تتردد نظرة أناتيس الابن بين سقراط وزوجته)
الزوجة : (لأناتيس) انتظر ، كى لا تلوث خيانتك آذان مواطنة خلصة لأبيك . .
(تحمل التلفزيون ، ثم تنصرف)
سقراط : والآن . ألق به .
أناتيس الابن : جئتكم بالعفو .
سقراط : بئس الهدية !
أناتيس الابن : (يتوسل) معلمى . . الإعصار يلفك ، وراسك لن يصمد له طويلا .
سقراط : وبعد ؟
أناتيس الابن : (يتردد) لن يكلفك العفو . سوى بيان تؤيد فيه الدستور الجديد . .
سقراط : أه . الآن ينشدون تأييد سقراط ! ترى تقديرا أم ضمعا ؟ أرجح الدافع الأخير ، فقد بدأ زغبهم يتجحر من الرؤوس .
أناتيس الابن : أبى هو الذى ينشد تأييدك ، فى مواجهة الجناح المتطرف بالحزب . وهذه فرصتك للنجاة من مصير انتيشناس .
سقراط : أكانت الانتهازية ضمن ما علمتك ؟
أناتيس الابن : لا تقسُ على . . الدستور الجديد يفسح المجال أمام العقل . فقد جاء مؤكدا على حرية الرأى ، و .
(يسكنة سقراط بإشارة من يده)
سقراط : كلمات ميتة ، لن تبحر الأسطر التى سُلِّت فوقها .
أناتيس الابن : إنها مجرد بداية . . ويوسعنا أن نلود عنها ، وننميها .
سقراط : لا أومن بالبدليات الوثائقية .
أناتيس الابن : أأست القائل بأن الحرية هى زاد العقل ؟
سقراط : أجل .
أناتيس الابن : ويدون دستور . كيف تتحقق تلك الحرية ؟
سقراط : بالصغار .
- أناتيس الابن : الصغار !
سقراط : بشرط أن ينموا إلى أعلى ككل شىء ذى قيمة فى الطبيعة .
أناتيس الابن : معلمى ، تبدل اليوم غامضا .
سقراط : أعنى أن يشبوا أسمر وأقوى من الواقع المادى ولا يكونوا مجرد ديدان تزحف أسفله ، وكأنه قدر لافكك منه .
أناتيس الابن : وكيف يتحقق هذا ؟
سقراط : (يتحدث كما لو كان يشاهد ما يصفه) فصول ينتخب لها الصغار معلميهما . . ويختار فيها الناشء العلوم التى تتفق مع ميوله . جلسات إنشاء يرف عليها شعار « اكتب ما تشاء فيها تشاء » ملاعب للصغار يحكمها الصغار . بعد انتهام الفقة (يخلق فيه) جيل ضمان حرته ، هى حرية الممارسة التى جبل عليها منذ الصغر .
أناتيس الابن : (يقف) إنك غضى حيثما صوب الفوضى !
سقراط : لا تخجل فى هذا ! الفوضى لا تخفى . فهى انحراف قد يصيب بعض الأحرار ، ومن السهل على الباقين محاصرته . المشكلة تكمن فى الخوف . ذلك الوفاء الذى يصيب بالشلل عقول كل الخاصعين بالنشأة .
(يلتقط رزمة من أوراقه)
سقراط : ستجد فيها تفصيلا لنظرية ديمقراطية الصغار (يمد يده بالأوراق) خذها وانشرها فى كل أثينا .
أناتيس الابن : معلمى ، البيان أو تسقط رأسك !
سقراط : خذها وانشرها .
أناتيس الابن : (وهو يتناول الأوراق) كم يعذبني إصرارك !
سقراط : بك أضاعه ! إنك فى مقبل العمر . .
أناتيس الابن : (ساهما) الضعف إحساس قد يتساب المرء مبكرا . . ودعا .
(يسود سقراط بمجهدا . يسبل عينيه ، ثم يحوى رأسه بين راحتيه)
(ينسل أناتيس خارجا ، وقبل أن يفاذر المسرح ، يضع يعذر الأوراق على الأريكة)
(تدخل الزوجة حاملة التلفزيون . تديره ، ثم تعود إلى الأريكة)

الزوجة : (ملوحة بالأوراق) أنكار الحكيم ، تأبي
مبارحة الأريكة .

سقراط : (دون أن يرفع رأسه) سيأتى من يقدرها .

الزوجة : عفتنا الانتظار !

سقراط : سيأتون !

الزوجة : أنزاهم !

سقراط : ليس بالمتينين .

الزوجة : هذه هى لوتتك .

(صوت موسيقى إعلانية ينبعث من التلفزيون)

الزوجة : كم هو رائع هذا الموكيت ! ييلو أن زمن
السجاد قد ولى .

(ستار)

المشهد الثانى

نفس الحجرة .
سقراط بمفرده متكبا على
أوراقه .

(تدخل الزوجة مشدفة . تبلى فى قمة
السماعة)

الزوجة : (بنشوة) أياها المعجوز . . فعلتها أخيرا !

سقراط : (وهو يواصل الكتابة) فعلت ماذا ؟

الزوجة : علام الكتمان ؟ فالأمر لم يعد يخفى على أحد .

سقراط : أى أمر ؟

الزوجة : (بالحنانة) أمر عودة حكيم أثينا وزوجته ، إلى
الحياة .

سقراط : (يحدقها) حرة وجهك تدل على أن زق النبيذ قد
فرغ !

الزوجة : لم أقربه هذا الصباح .

سقراط : إذن أفصحى .

الزوجة : (بحماسة) سقراط ، ما حبيت لن يغالبك أبدا
مثل ذلك الزهو ، الذى انتابنى وسط الجموع .

أثينا صامتة تنصت ، بينما الزعيم أناتيس يتلو بذاته
بيانك المؤيد له !

سقراط : الخرفين يامرأة ؟

الزوجة : وحلت الخرافة عن يبقى بغير رجعة . اسمع . .

(تدير التلفزيون)

صوت أصم من الجهاز : وها نحن الآن بفضل زعيم الحزب

الشعبى ، نحلق فى الأفاق الرحبة للحسرية .
سقراط .

(تطلق التلفزيون)

الزوجة : (باقتان) ما أباه وهو يتلو بيانك !

سقراط : (مشدوها) وغد . . يكذب على رؤوس

الأكفاد !

الزوجة : (بنفس الحماسة وكأنها لم تسمعه) وبالروعة

أناتيس الاين ! صوته الماتف باسمك وسط

الجموع ، سترى بسدفة النشوة فى روى

المقروعة .

سقراط : (بأسى) إذن ، فقد استجاب أناتيس الصغير
لضعفه !

الزوجة : بل لدمه . . وهذا هو الوفاء .

سقراط : صلة الدم ، لاجل لما فى مجال الحقيقة . .

الزوجة : الحقيقة أنهم أخيرا سيأتون ، سيأتون كما توقعت

يا عزيزى !

سقراط : (بحقد) لن يستمر أناتيس أكاذيبه إلى هذا
الحد . .

الزوجة : انتبه عزيزى . بعد أن ردها الجهاز لم تعد

أكاذيب . . حقائق ، حقائق تلوكها الآن كل

أثينا .

سقراط : غروب الحقيقة لا يطول .

الزوجة : ومن قال بغير هذا ؟ لقد تفوهت بالحقيقة يوم قلت

سيأتون . وهامم فى الطريق إلينا .

سقراط : انتظارى لم يكن لؤلاء .

الزوجة : وانتظارى كان لؤلاء دون سواهم .

(تدور حول نفسها)

هؤلاء هم العطور والثياب . هم العميون اللامعة

بالإعجاب هم الحرية (تتوقف وتنتظر إليه) الحرية

ياسقراط .

سقراط : الحرية ؟

الزوجة : أجل ، فهم الثراء . وبما أن تكلفة الحرية

مرتفعة ، فالثراء هو الحرية .

(تنظر إلى أوراقه بنبعث)

الزوجة : (وهى تصعد إليه) تزهات قد باتت لانليق

بسقراط فى دوره الجديد .

سقراط : (محتضنا الأوراق) لا .

الزوجة : (بنعومة) هاتها يا صغبرى . هاتها وفارق عنادك

اليوم ، إكراما لخاطرى .

- سقراط : إننى أستمع منها أنفاسى .
 الزوجة : (وقد صار سقراط فى تناول يدها) يالك من صغير مدلل .
- (تطوق عنقه يساعدنها . يدي مقاومة واهنة ، ثم يستسلم فتتزع الأوراق) .
 الزوجة : (والآن اهدأ .. لم ترتجف هكذا ؟ فقد تم الأمر بسهولة تستحق عليها قبلة .
 (تحاول تقبيله)
 سقراط : (يدفعها لأهنا) ذئبة .
 (تمزق الأوراق وتثرها عاليا)
 الزوجة : قربان علمنا الجديد .
 (يدخل حارس ، يتدلى من كتفه رشاش)
 الحارس : أبيا الحكيم سقراط .
 الزوجة : (هايفة) سمعا وطاعة ، يارجل البشارة ..
 الحارس : (يوجه جامد) استشرّف الدار غدا ، بالقاعة وعلى رأسهم الزعيم أنائيس .
 الزوجة : (يسانحها) أرجو أن تحجب حضارة قلوب السكان ، حقارة المسكن .
 (يتصرف الحارس)
 سقراط : (لنفسه) بهذا لم ينته الأمر بعد .
 الزوجة : ومن قال إنه انتهى ؟! لقد بدأ ، وسترى أى خير سيأتى فى أعقاب أنائيس (يوجه ضارح) سقراط ، لن يكلفك الأمر سوى حسن استقباله ..
- سقراط : سيفادنا والحقيقة تسطع من حينه .
 الزوجة : سقراط !
 سقراط : (بإشارة من يده) دعى سقراط بفكسر (لنفسه) (البيان الزائف يخلق به الآن منفردا صوب قمة السلطة . كان سلاحه النابز ، الذى أحق به رؤوس المشافسين من رفاقه (يحقد) مهلاً أنائيس .. نفس النصل سيكون بيد سقراط عند حضورك .
- الزوجة : (بوعيد) سقراط !
 سقراط : (يحقدتها بإزدراء) أختافقة ؟ تخشين تراجع الخير الخيل ؟ طمئنى . ستتملك رعاية منافسى أنائيس بعد أن أنقض يدي من حطام أكاذيبه ، على مرأى منهم .
 الزوجة : لن تفعل هذا مادمت أنتنفس .
 سقراط : أنتنزعين لساقى ، كيا انتزعزت الأوراق ؟
 الزوجة : (يبرود) إلغاء الزيارة ، أسهل . رسالة لأنائيس
- بما يعمل فى صبرك من حقد عليه .. ويعدّها تظل منبطحا فى عزلتك هذى ، إلى أن يعلوك تراب النسيان .
- سقراط : أتشين بى ؟
 الزوجة : وأنتك ..
 سقراط : تقتليني ! من أجل ماذا ؟ الثياب والعطور .. ؟
 الزوجة : من أجل أنائيس .
 سقراط : (يحقد) الوغد . لقد امتلك أرواحكم !
 الزوجة : (مشيحة) لاتبس . إنه جدير بالعرفان .
 سقراط : (بمرارة) حقا ، لقد أراحنى من عناء تعاطى المرفة .
 الزوجة : أراحك من مسامير الصلب .
 سقراط : مرضيا .
 الزوجة : لم لا ؟ وهو لم يفسل يديه بعد من دماء وفالك ..
 وأخبرهم أنثيناس .
- سقراط : حكيم أثينا مختلف . شوكة لابقرى أنائيس على ابتلاعها .
 الزوجة : كان قد جهز صليبا يليق به .
 سقراط : ولم تراجع ؟
 الزوجة : ..
 سقراط : (بإبتسامة) أجيبى .
 الزوجة : أعشى أن أجيب ، فتكون هذى آخر إبتسامة مزهوة تلوقها شفتاك ..
- سقراط : (وقد ازدادت إبتسامته) وبعد ؟
 الزوجة : تنوق إلى الحقيقة ؟
 سقراط : أجل .
 الزوجة : إذن اسمعها منى بكل مسامك . هناك حقا من تراجع ، لكنه بالتأكيد ليس أنائيس (تراجع ، ثم تنحى) أنا التى تراجعمت ، ثم انحنيت كيا ترانى الآن . وبعد ذلك ظلمت أقبل البساط بين قدميه إلى أن منحنا الحياة .
- (فترة صمت)
 سقراط : (لنفسه ورأسه بين راحتيه) عقل الواحد يأبى أن يسلم بمنحه الحياة التى تفضل بها الإله أنائيس . فهو - وكما خبرته - فى مصاف تلك الآلهة الدموية ، التى لا تمنح بدون أضحيات بشرية (يحقدتها) لم ذهبت إليه ؟
 الزوجة : كان لايد أن أعترف بما ليس منه مفر .

سقراط : وكم زيارة لأنائيس ، استغرقها اعترافك هذا ؟
 الزوجة : . . .
 سقراط : وهناك . . . توسلاتك الناعمة وحدها ، هي التي
 أحالت ذلك الدموى إلى حمل .

(صمت)

سقراط : (يصوت مبجوح) لم ترحلى ؟
 الزوجة : كى ترمينى عيون البلهاء ، بجرمة خذلان البطل !
 سقراط : (وقد أعاد رأسه بين راحتيه) اللعنة على طول
 البقاء الزائف ! رائحة العفن المتبشرة منى ،
 لا تطاق (يجذتها) لا بد من الرحيل .

الزوجة : (ببرود) وما الذى يعوزك ؟

سقراط : الوسيلة .

الزوجة : تنتظرك .

سقراط : إلى بها .

(تغادر المسرح)

سقراط : (لنفسه) أمر غريب ، فواح هذا الكم من العفن
 من جنة فسدت كل أحشائها
 (تدخل الزوجة ، وخلفها الحارس يحمل تابوتا)
 الزوجة : (مشيرة إلى موضع أسفل المدرج) هنا .

(يضع الحارس التابوت ، ثم ينصرف)
 سقراط : (عهداً في التابوت) أخيراً . وبعد أن ولت
 اللحظة المناسبة ! (للزوجة) هيا .

(يركز عليها حتى تواريه التابوت)
 الزوجة : (قبل أن تغلق التابوت) أهناك شيء آخر ؟
 سقراط : (من داخل التابوت) فقط . أحكى إغلاقه كى
 لا ينسرب منه تيار العفن ، فيتسمه الصغار رغماً
 عنهم .

(تغلق التابوت . تتناول من دولاب الكتب مدقاً
 ووعاء مسامير . تبدأ فى تثبيت غطاء التابوت.
 بالمسامير)

(يدخل الحارس ويده كأس)

الحارس : السم .

الزوجة : (وهي تواصل الدق) قد سرى فيه بأكثر مما
 يستحق .

(يضع الحارس الكأس فوق التلفزيون ، ثم
 يديره)

صوت أصم من الجهاز : بفضل كفاح زعيم الحزب الشعبى
 نحلق الآن فى الأفاق . . .

(ستار)

القاهرة : أحمد ممدوح حسين

الشخصيات حسب الظهور

- سنبا : أرملة الملك توت عنخ آمون (٢٠ سنة)
- مريت : أرملة الملك كارا، أخت سنبا (٢٥ سنة)
- سشن : فلاح ، (٢٥ سنة)
- حورحجب : قائد عسكري (٣٠ سنة)
- كاي : كاهن آمون (٥٠ سنة)

الزمن : نهاية الأسرة الثامنة عشر (١٣٥٠ قبل الميلاد)
المكان : غرفة المومياء بمقبرة الملك توت عنخ آمون (مدينة طيبة)

المنظر :

• يتكون من باب وحيد بالوسط يعمق المسرح .
وراء الباب في الخلفية شعاع . عمودان على
جانبي الباب على الطراز الفرعوني للمؤلة الحديثة
تابوت المومياء في وسط الغرفة . الإضاءة خافتة .

(المشهد الأول)

الأرملة سنبا جاثية بجوار التابوت ، تنظر إليه في صمت
تدخل عليها مريت

مریت : أختاه . أيتها الأخت سنبا (لا ترد عليها)
أختاه . لقد انقضى حداد الأربعين ، عليك
أن تخرجي من صوم الكلام . أختاه .

سنبا : ماذا تريدین من أختك يامريت ؟

مریت : اشتقت إلى صوتك .

سنبا : لماذا جئت ؟ ألم تملي من التردد على ، أم أن لديك

رغبة في التخلص من دين العزاء ؟ اطمئي . لقد

عزيتي أكثر عما عزيتك . أم أنك قد تعودت على

الثروة بتلك الكلمات الجوفاء التي سمعتها مني

من قبل .

كفى عن البكاء . هذا قدر . حاولي أن تنسي .

كلمات . كلمات .

مریت : ومع ذلك لا تملك سوى أن تتبادلها عند المصائب .

الرغبة في الحياة هي التي تدفعنا لترديد تلك

الكلمات .

سنبا : الرغبة في الحياة تمهد لرغبات الموت (تشير

للتابوت) كما ترين . . الموت دائماً هو المنتصر .

لذلك لا داعي لاستفزاز الموت بتلك الرغبات .

لا داعي للخوض في معركة مفضوحة النهاية .

مسرحية

الأرملة الصغيرة

مسرحية من فصل واحد

تبييل مرسى

- مریت : یالیشاعة ۱ .
سنیا : للأسف تلك هي الحقيقة .
- مریت : لا . . أنت لاترين سوى القبح .
سنیا : الحقيقة لها وجه واحد ، ولكنكم لاترون سوى الأتعة .
- مریت : إنها ليست نهاية العالم . مات زوجي أيضاً و . . .
سنیا : وفعلت أكثر مما تفعله أي أرملة . أنسيت نواح الليالي وحداد السنين ؟
- مریت : ولكنني لم أكف بذلك . إنني أسمع للانتقام .
سنیا : اه . . هذا إذن سبب قدومك . جئت لتعقبي معي حلف الانتقام .
- مریت : زوجانا قتلها خنجر واحد . فلنتقم لها إذن بضربة مشتركة .
سنیا : أنت تشعريني بالخوف أحياناً . . يخيل لي أنك لست أخشى ذات الضفائر والبسمة اليربقة .
- مریت : كل شيء يتغير .
سنیا : نحو الأسوأ .
- مریت : يتحرك .
سنیا : إلى الهاوية .
- مریت : يتحرك . . أما أنت فلا زلت مقيدة في صفائكرك .
سنیا : لاحرية في الانتقام .
- مریت : إذا كانت الحياة كلها قيود فلنقتض عمل مللها بالخلاص من قيد بعد قيد .
سنیا : الانتقام لا يروق لي .
- مریت : القيود هي التي تختارنا .
سنیا : أكثره قيد الانتقام .
- مریت : ماذا تحبين إذن ؟ الانعزال في هذه المقبرة ؟ النواح والعديد ؟ هجر القصر وترك المملكة بلا ملك ؟
الحراس في القصر يلهون على كرسى العرش . واحد ينصب نفسه ملكاً وأخر يقتل الملك في جلسته ساعراً . وبالألمس تحرق حارس وزوجته وناما في مخدعك .
- سنیا : هل أعاد ترتيب الفراش أم لا ؟
- مریت : لك كل الحق في تكذيبى . إن ما يحدث الآن لا يصدق عقل . لست أدري من أين جاءتهم كل هذه الجرة . الخوف في العيون تحول إلى وقاحة مخيفة . أننا لاستطيع طرد كل من في القصر . هناك خدمة تشفع لبعضهم وحق لو طردتهم كلهم وأتيت بغيرهم فسيفعلون نفس الشيء .
- ماذا انتظرين من عماليك بلا ملك ؟ عودي معي إلى قصرك . كل عودة لي في غيابك إلى القصر بصحبها الخوف من تمرد كبير .
- سنیا : كل شيء فيه يذكرني بتوت عنخ آمون .
مریت : (تشير للثابوت) ألا يذكرك توت عنخ آمون بتوت عنخ آمون . هناك يجامعك ، ولكن هنا تموتين معه . على الحياة أن تستمر . قُتل زوجي وانفرد توت بالحكم وقُتل توت . وعليك أن تزوجي من آخر ليتولى زمام الأمور . هذا هو قدر من أنجبها إختاتون . لو كان لنا أخ لما كان هذا قدرنا . أعلم أنك ترين وجه توت في كل الوجوه ، ولكن . .
- سنیا : بل أدري كل الوجوه في وجه القاتل .
مریت : لا تثيري دماء زوجك على كل الأكف .
- سنیا : عيونهم تلتهمني . كبير النطحين رفض أن يأخذ أي شيء مقابل عمله .
- مریت : بجاملة مولاته ولروح مولاه .
سنیا : كبير الحراس يتلصص على أحياناً .
- مریت : يطمن على مولاته .
سنیا : وأحياناً أخرى يحاول لفت نظري إليه .
- مریت : طمعاً في زيادة راتبه .
سنیا : حتى في الجنازة يبرحون . خلف الدموع كان الطمع في العيون .
- مریت : لقد كنت في حالة لاسمح بأن تلاحظي بركناً .
أنت واهمة . حتى لو حدث كل ساقطة فلذلك لا يجعلك تكسريهم . أي امرأة تشعر بتلك النظرات خصوصاً لو كانت جميلة .
- سنیا : ومملكة بلا ملك . إنهم يحملون بالعرش .
مریت : من حق أي فرد أن يعلم . زوجانا وصلاً للحكم بعد طول حلم . ولانحدثني عن الحب وحده . . ليس من الجرم أن يحكم المرء بأن يصبح ملكاً ، ولكن الجرم كل الجرم أن يرتكب جريمة من أجل تحقيق حلمه ، وهذا ما فعله الكاهن « كاي » . . إنه في طريقه إلى الكرسي ، فلنضع أي شيء قبل أن يجلس عليه .
- سنیا : إذا كان الحلم من حقهم كما قلت ، فلماذا طردت من توهم أن حلمه حقيقة ؟
- مریت : ليس من حق السواهم أن يفرض وهمه على الآخرين . بالإضافة إلى أنني أخشى ألا يكونوا حاليين فقط . أخشى أن يكون فيهم من هو مثل « كاي » .

سنيا	: وهناك أيضاً من هو مثل « كارا »	مشين	: لاتسألني فلاحاً عن حاله مرتين فهو لا يتغير . بالتهار
مریت	: ومثل توت .		: فلاحه ، وبالبليل نوم .
سنيا	: لا . لا يوجد مثل توت .	سنيا	: وهل أنت راضٍ بهذه الحياة ؟
مریت	: علينا أن نتأكد من ذلك . فلنتخير . ثم نختار	مشين	: اعتدت عليها . منذ طفولتي وأنا أحيها .
سنيا	: أنا وحدي لي حق الاختيار .	سنيا	: بدأت أعتاد هذه الغرفة .
مریت	: بدأت تتحورين من صفاتك .	مشين	: الأرض تعطيني خيراً . فماذا تأخذين أنت من
سنيا	: لاجال في الضفاف والشيب في الرأس .		: هذه المقبرة ؟
مریت	: لن نسدني . سأذهب لأعلن الخبر . الملكة	سنيا	: وما الذي أخذه خارجها ؟
	: سنبامون ابنة الملك إخناتون . أرملة الملك توت	مشين	: لاشيء ؟ لاشيء يا صاحبة الجاه ؟
	: عنخ آمون ، تخرج من حدادها ، وتعود إلى	سنيا	: لاشيء .
	: قصرها ، و . .	مشين	: هناك أناس يفتقدون كل شيء أيها الملكة ، ومع
سنيا	: لا . لن أعود إلى القصر . إذا كان الجلوس غير		: ذلك يتشبهون بالحياة .
	: الشرعي على كرسي العرش يخيفك . فأت	سنيا	: ما فائدة أن يفقد الإنسان كل شيء ويتشبث باللا
	: بالكورسي إلى هنا . من هنا أختار الملك الجديد .		: شيء . ما فائدة أن نعتاد الحياة ولنا سعداء
مریت	: كما تشائين يا اختاه .		: فيها . ما فائدة أن تكذب في الأرض ل مجرد أنك
	: (توجه مریت إلى الباب . . تذكر)		: اعتدت على ذلك . ألم تسأل نفسك : أين حق
	: نسيت أن أقول لك أن مشين في انتظار مقابلتك .		: في السعادة ؟
سنيا	: دعيه يدخل .	مشين	: إنني أعتبر نفسي مضحياً في سبيل إسماع
	: (تخرج سنيا مخاطبة التابوت) .		: الآخرين .
	: ترى أخطأت في حقك أم في حق نفسي ؟ ملكة	سنيا	: وهل عرفوا طعم السعادة بتضحيتك هذه ؟
	: تاجر بنفسها من أجل الحفاظ على العرش . ترى	مشين	: (متوهبا) أنا فلاح ، مهتم في الحياة أن أزرع
	: كيف سيكون الذئع ؟ الوسامة ، أم القروسية ،		: الأرض . ليس من شأن إحصاء البسمات . أنا
	: أم طيبة القلب ؟ وهل من الممكن أن يكونوا في		: لست مشغولاً عن مصير ما أزرعه . ليس من
	: شخص غيرك ؟ لا اعتقد . . ردّ على . أنت		: مهتم أن أسأل إذا كان قد وصل إلى معدة متخممة
	: تقتلني بصمتك هذا .		: أو فارغة . لست مشغولاً عن الأشياء الأخرى التي
	: (يدخل عليها مشين)		: يحتاجونها ، مع علمي بأن ما ينقصهم يمتلكونه .
مشين	: مولاي (ينحن)	سنيا	: لم لاتأخذونه منا ؟
سنيا	: مرحباً أيها الصديق .		: لم لاتعطوننا إياه ؟
مشين	: أربعون يوماً وأنا محروم من سماع هذه التحية ،	مشين	: ربما نكون قد اعتدنا عليه .
	: ولكنني كنت أقرأها في عينيك .	سنيا	: الاعتياد على شيء مسلوب لا يعطى الحق في
سنيا	: لقد تأخرت .	مشين	: امتلاكه . إن ما أخدقوه منا لم نحسنوا استخدامه .
مشين	: هذا هو موعدى . كيف حالك .		: على الأقل لم تستعملوا به . لذا يجب أن نتعلم كيف
سنيا	: كما ترى .		: نسترد ما أخدقوه .
مشين	: إنني أراك في تحسن . الأميرة مریت أخبرتني	سنيا	: بحيث أنت أيها الفلاح الصديق . تقول إن
	: بقرارك .		: مهمتك في الحياة هي الفلاحة فقط ، وتحرض على
سنيا	: وما رأيك يا مشين ؟		: شيء آخر .
مشين	: رأيي يتوقف على من ستختارينه زوجاً ، ولكن	مشين	: أحرض ١٩ لم يسمع بهذا الكلام حتى الآن
	: مبدئياً فما فعلتو هو المطلوب .		: سواك .
سنيا	: وأنت ماذا تفعل ؟ كيف حالك ؟ كيف تسير معك	سنيا	: حتى الآن . أنت صديق .
	: الأمور ؟ هيا حدثني يا مشين .		

- سشن : ليتنى ما كنت .
سنيا : أنا دم حقا على هذه الصداقة ؟ ألا تغضب بها أمام الناس ؟
- سشن : أنا أتى إلى هنا سراً .
سنيا : سراً ؟
سشن : أخشى أن أحاربكم ذات يوم فيقال لى : أنت منهم .
- سنيا : أنت منا . ألم تكن صديق الملك (تؤكد)
سشن : الملك مات ، فما المبرر لتردنى عليك . الملك كان صديقى قبل أن يصبح ملكاً . أقصد قبل أن يفسده الحكم .
- سنيا : ولكنك كنت تردد عليه في القصر .
سشن : لأعيده إلى الفلاحة . إلى الأرض . أنا لست منك .
- سنيا : لست أفهم ماعنى أن تكون صديقى ، وفي نفس الوقت تستعد لمحاربى . وإذا لم تكن صديقا ، فماذا تسمى هذه العلاقة ؟
- سشن : لست أدري . هناك شيء ما يجذبني إليك . ربما كان واجب الصديق نحو أرملة صديقه ، وربما كان ..
- سنيا : الحقد .
سشن : الحقد ؟
سنيا : أنت تحقد عليه ، لأنه كان فلاحا مثلك ، واستطاع أن يصبح ملكاً ، أما أنت ..
- سشن : أنت تعرفين أنه قد عرض على أن أختار أى منصب وقد رفضت . لو كنت كما تعتقدين طامعا في الحكم لقبيل المنصب . الرحلة من المنصب إلى العرش أقرب بكثير من الفلاحة إليه .
- سنيا : أنت نادم ، وتريد أن تلحق بالرحلة . إن هذا المكان به أفضل مناخ يتنفس فيه الحاقدا . يكفيه متعة أن يرى فيه تابوت من كان يمرح بالحياة . يكفيه أن يرى أرملة في هذه الحالة .. أياها الحاقدا . لقد سقط عك قناع الصداقة .
- سشن : يالك من غيبة !
سنيا : غيبة ؟ كيف تجرؤ ؟
سشن : يتحول الحب هكذا بمنتهى السهولة إلى حقد ! أنا أحبك يا أرملة . أحبك مع أنك مولاتي ، وأرملة صديقى ورفيق طفولتى . أحبك مع أنك عدوة أهلى ، والمسشولة عن تعاستهم وتعاستى
- (للتأبوت) أعلم أنني أخونك .. أمزقك . آه أيا الصديق ما أنتصفى . لماذا قُتلت وتركتها ؟ لماذا لم تنتحر ورامك ؟ . أترفضين الحياة وتدافعين عما تمتلكينه فيها ؟ . حتى في حزنكم لاتنسبون أدوات الزينة ! لماذا أحبتك ؟ ! لماذا يا أرملة ؟ !
- سنيا : بدأت تخطو الخطوة الأولى نحو الكرسي .
سشن : اللعنة عليك وعلى الكرسي .
(يخرج .. تتجه إلى الباب وتصحى) .
- سنيا : اللعنة عليكم أيا الطامعون (للتأبوت) الآنمة بدأت تتساقط ياتوت حتى سشن لست أدري كيف تجرأ وتخطى بهذه الطريقة . أخشى أن يكون ما حدث هو بداية الهزيمة ، أخشى ألا يكون سشن هو الواقع الوحيد . لكن ، لا . لن أجبر على الاختيار . لن يندفع أحد . ساحرق أوراقيهم بمجرد كشفها . لن يجلس على الكرسي إلا من أريد . ثم أنني لن أجبر على الاختيار ياتوت .
- (إظلام)
- (المشهد الثاني)
- (نفس المنظر .. كرسي العرش أضيف إلى المنظر ، الكرسي فوق منصة صغيرة في العمق بجوار الباب . سنيا تدور حول الكرسي
- سنيا : يوم .. اثنان . ثلاثة . عشرون ، ولم يتقدم أحد . هل رحل الرجال عن طيبة ؟
- (مريت تدخل عليها)
- سنيا : لماذا لم يتقدم أحد يا مريت ؟ أشعر أن في الأمر مؤامرة .
- مريت : ليس في الأمر مؤامرة يا أختاه ، ولكنه .. الخوف .
- سنيا : الخوف ؟؟
- مريت : هناك من يتبع « كاي » ويخشى « حور عجب » ، وهناك من يتبع « حور عجب » ويخشى « كاي » .
- سنيا : ومن لا يتبع أحدا ؟
- مريت : يخشى من هذا وذلك .
- سنيا : وتقولين .. ليس في الأمر مؤامرة . اذهبي وأحضري حور عجب على وجه السرعة .
- مريت : إنه في انتظار مقابلتك .
- سنيا : دعني يدخل وإتركتنا وحدنا .

الآن يصبح في نظرهم بطلا ويعملون على الانتقام له .

سنيا : لم لا تقتله بسهم لا يعرف أحد مصدره .

حور عب : تلك الخدعة لم تعد تجدى . أصبحت الآن مكشوفة للجميع . بالإضافة إلى أنني أحتقرها . وتلك الخدعة لا يلجأ إليها سوى الجبان .

سنيا : رغم كل ما قتله . أنت مطالب الآن بقتله كي أقبل الزواج منك . إنني لا أستطيع أن أقبلك لمجرد وعد منك بالخلاص . . مهري أيها الرجل هو رأس كاي .

حور عب : أنت تطلين مني حربا أهلية .

سنيا : عليك أن تحقق ذلك الأمر الصعب أن تقتله ، وأن تحافظ على الأمن .

حور عب : أنت لا تريدن صالح هذا البلد . أنت تريدن إرضاء غرورك . لن يكون مهر ك هذا الشعب .

سنيا : ليس من حقك أن تتكلم عن الشعب ، وأنت عاجز عن صد الخطر الذي يهدده . أنت تفتعل تلك الحرب في غيبتك . أنت تخاف من كاي .

حور عب : لن أدمر هذا البلد من أجل غرور امرأة .

سنيا : أيها العسكري أنت جبان .

حور عب : لا أسمع لك .

سنيا : لن أترج من رجل أشك في رجلته .

(يصفهما بمتف . صمت)

سنيا : ما هذا الذي فعلته ؟

حور عب : ما هذا الذي فعلته ؟ مولاي . . لست أدري كيف جرؤت ! أرجوك أن تسامحني .

سنيا : مستندم على ما فعلته ندماً يجعلك تمنى الموت . اغرب عن وجهي .

حور عب : لن أخرج قبل أن أكفر عن ذنبي .

سنيا : حتى حياتك من بعد البعث لن تكفر عن هذا الذنب . أخرج من هنا .

(يدخل كاي)

كاي : أشرج أيها الحور عب ولا تزدد من غضب مولاتك . معذرة يا مولاي . التجسس عيب من عيوب .

سنيا : كيف تجرؤ على الدخول هكذا بدون إذن . أين الحراس ؟

مريت : هل تخفى سراً عن أختك ؟
سنيا : لا ، ولكنني لا أريد عاصيته أمامك . لا تنسى كبرياء العسكري .

مريت : حسناً . سأذهب لأعيد إعلان الخبر .

(تخرج . . تتجه سنيا إلى كرسى العرش وتجلس عليه في كبرياء . يدخل حور عب

حور عب : حور عب تحت أمرك يا مولاي .

سنيا : ما هذا الذي يحدث يا حور عب ؟

حور عب : ماذا يحدث يا مولاي ؟

سنيا : كيف تتجرا أنت وكأي على إرهاب الناس ؟

حور عب : كاي وحده الذي يرهبهم ولهذا فهو عدوي

سنيا : إذا كان كاي عدوك كما تقول فلماذا لم تقتله ؟ ألم يقتل ملكك ؟ أين وعدك لي ؟

حور عب : ليس هذا هو الوقت المناسب للانتقام . أنت تعلمين أنه بإشارة مني يموت ، ولكنني لا أريد حربا أهلية في هذا البلد .

سنيا : لم لا تقتله بسهم طائش ؟

حور عب : لا توجد الآن سهام طائشة . . كل سهم موجه من قبل ضربه ، والسهام كلها موجهة الآن نحو هذا الكرسي ، ومن راجعي كقائد عسكري أن أحييه .

سنيا : كيف تحميه أيها القائد العسكري . بالسيف أم بالزواج مني ؟

حور عب : بالسيف ، وبالزواج منك . إنني في انتظار موافقتك ، وأرجوك الإسراع . الأوضاع

أصبحت خطيرة جداً . الحيشيون الأعداء يرون في سقوط هذا الحكم أمل في رد هزيمتهم ، ذلك أننا انتصرنا عليهم من خلال هذا الحكم . إنهم يرون أن الكاهن كاي أفضل ملك لهم . فكأي لا يفهم الأمور العسكرية ، وبالتالي سيضعف الجيش

وتصبح بلدنا نهباً لهم .

سنيا : من أين جاء بكل تلك الأموال ؟

حور عب : نصف تلك الأموال أخذها من الحيشيين ، والنصف الآخر نهبها من خير هذا البلد ، وهو ينفقها الآن على الفقراء لتعود إليه في الغد أضعافاً مضاعفة .

سنيا : إن ما يدهشني أنك تعلم بكل هذا ولم تقتله .

حور عب : كاي ليس وحده . له أتباع لا يعرفون حقيقة لمبته القدرة . إذا جعلتني ملكاً فسأعمل على تطهير عقولهم ، وسوف يقتلونهم بأيديهم ، ولكن إذا قتلتهم

- كاي : حراس القائد نائمون أينها الملكة .
 حور عب : لماذا أتيت ؟
 سنيا : أوصلت بك الوقاحة أن تأتي وتدنس مقبرة من قتلت .
 حور عب : لماذا أتيت ؟
 كاي : الملكة أعلنت عن طلب زوج لها آنذا .
 سنيا : أنت ؟
 حور عب : أنتزجك أنت ؟
 كاي : وما الغريب في أن أكون زوجا . أنا لست قاصراً أيها القائد . هل عندك شك في رجولي .
 حور عب : يا للوقاحة !
 كاي : لم تتكلم بالنيابة عن غيرك ؟ أنا لا أطلب الزواج منك . أعط العروس حق إبداء الرأي .
 حور عب : اتعتقد أنها من الممكن أن تقبل الزواج من قتل زوجها ؟
 كاي : تلك الجريمة لا تثبت على حتى الآن . إذا كنت قاتلاً أيها الحور عب ، فلماذا تركتي بعيداً عن يد العدالة ؟
 سنيا : أجب يا حور عب .
 كاي : لماذا تركتي أحاطبك الآن بهذه اللهجة ؟
 حور عب : لا تترحم أنك في موقف أفضل من موقفي . أنت تعلم أنك بإشارة مني تموت .
 كاي : وأعلم أيضاً ولماذا لم تفعلها . لماذا لا تفعلها ؟
 سنيا : أجب يا حور عب .
 كاي : هل يدعديك قد أصابها الشلل ؟
 حور عب : (متهرباً) لا أريد أن ألوث يدي بدمك .
 كاي : إذا لم تكن قاتلاً فتعلم كيف تموت .
 سنيا : أنتها لا تصلحان لشيء .
 كاي : هل أفهم من هذا أن في الساحة جديدا .
 سنيا : (يتأمل) في الساحة فارس جديد .
 كاي : أخشى أن تكون انتصاراته من وحي خيالك .
 سنيا : هذه الأرض أثبتت الأبطال ، وهي قادرة على أن تثبت وتثبت . في الساحة فارس جديد . مارو تمنعني عن رؤيته غشاوة سوداء . مارو سيحول حياتك لكابوس يتلوه كابوس (لكاي)
 كاي : هذا ليس بفارس . هذا شيخ .
 سنيا : اسخر كبراً شتاً ، ولكنك في الغد لن تجد الوقت للسخرية . كل ما ستفكر فيه . كيف تنجو .
 كاي : أنا أمرج يا مولاي فلا تغضبي .
- حور عب : لا تخزع مع مولائك مرة أخرى .
 كاي : حسناً . لن أمرج معها بشرط ألا تخزع معي بنكة المارد تلك .
 حور عب : إنه لا يزال يسخر منك . كيف تركينه يضاطبك هكذا ؟
 سنيا : كيف تركتك تصفني . يبدو أنني قد فقدت هبتي .
 (تتجه للباب)
- حور عب : إلى أين يا مولاي ؟؟
 سنيا : إلى مكان لا أراك فيه . إلى الأسواق والحواري والطرق .
 كاي : أنفاس تحيط بتلك الأماكن .
 سنيا : سأطهرها . سأنتزع الخوف من النفوس .
 كاي : لو تخلصوا من الخوف سيفسطونك .
 حور عب : لا تستمعي إليه يا مولاي . أذمى وقولي لهم : إن من حق كل فرد أن يشعر أنه شريك في الحكم .
 كاي : معنى كلامك هذا أن كل فرد له الحق في فرائش الملكة . لا . أنت تحول الملكة إلى عاهرة أيها الرجل الشريف .
 حور عب : مولاي كيف تسمحين له ؟
 سنيا : (وهي تفكر) رد عليه أرجوك يا حور عب .
 حور عب : كيف أرد على رأي يقول إن قرارات الحكم تخرج من فرائش الملكة ؟
 كاي : ألم يحدث ذلك في عهد الملك توت .
 سنيا : ملعون يا زمن الزيف . ملعون يا كرمسى العرش .
 (يخرج)
- كاي : حقاً ملعون هذا الزمن ، ولكي تكون لك الكلمة الأولى فيجب أن تتكلم بلفة هذا العصر .
 حور عب : أنت تقصد كل شيء .
 كاي : أنت تحاول إصلاح المستحيل .
 حور عب : أنت الذي قمت بالتحريب .
 كاي : الحراب ليس وليد اليوم .
 حور عب : لماذا لم تحاول إصلاحه .
 كاي : لو حاولت إيقاف العجلة الجهنمية دهستك . أنت تبحث عن البطولة في زمن يتساوى فيه البطل والجبان . أنت تعتقد أنك بطل لأنك لم تسقط حتى الآن ، وأنا في نظرك جبان لأنني قد

بساطة أياها الغنى . أننى ولدت يتيم الأب ، وليس لى أخت .

كاي : أقاربك خدعوني إذن !

حورحبيب : أقاربى يعشقون المال كما قلت ، ولهذا باعوا لك تلك الحادثة الوهمية التى لن تستطيع استغلالها . الأقارب أقارب وإن كانوا يعشقون المال . أنا أرفض التحالف معك ومع أسبائك الحبيشين . ضد من أتحالف معك ومعهم . أنا أرفض كل ما قلته عن مفهومك المشؤم للبطولة . والسبب فى ذلك بكل بساطة أننى أحترم ذاتى . لقد فقدت العرش بسبب صفة . لأننى أحترمت ذاتى ، ولم أكن أسعى إلى العرش من أجل مصلحة شخصية ، ولكن لأحميه منك . لن تجلس على هذا الكرسي ياكاي ، وإن جلست فسأعمل على إسقاطك ، لا لأننى أبحث عن البطولة ، ولكن لأننى رجل يحترم ذاته .

كاي : أنت إذن تعلمنا حرباً أهلية .

حورحبيب : لن تكون هناك حرب لأنه لن يكون لك أتباع . سأعلمهم أن الأله لا توكل الملاعين ، وأنت بعيد عن الدين ، وأنت لا ترمز للإله أسون بشيء ، وسأعيد للمعبد كل الكهان الذين وقفوا ضدك فطردتهم . أنت عدوى ، وعدو كل البشر ، وسأعمل على تطهير الحياة منك حتى آخر نفس فى حياتى .

(يخرج)

كاي : الويل لك . الويل لكل من يقف ضدى . هذا الكرسي لى ، ولن يكون لأحد سواى (يجلس عليه) ها أنا جالس عليه يا حورحبيب . ها أنا جالس عليه يا سبنا رغباً عنك . كيف اتخلص منها حتى يكون لى هذا الكرسي دون اعتراض من أحد : كيف ؟ كيف ؟ (يحسب المكاس وهو يفكر) الملكة لا تتق فى أحد ، وكل من يهبط بها يعلم ذلك . إذا فقد الإنسان الثقة فيمن حوله ، فسينظر لبعيد . مهما كان ذلك البعيد . آه وجدتها . سأكتب رسالة باسمها ختومة بخاتمها الملكى ، موجهة إلى ملك الحبيشين . تقول فيها . تقول فيها . . . آه . . . إنها تريد أن تتزوج من أكبر أولاده . الأمير أتانانزا ، لتجعله ملكاً على هذا

سقطت ، ومع ذلك أتباعى بقدر أتباعك ، وهم يعتقدون أننى بطل .

حورحبيب : غذا تكشف الحقيقة .

كاي : حتى لو اكتشفوا الحقيقة . . سينسوتها . سينتزعونها من الأعماق ، لأن الحقيقة تقول لهم : لقد كنتم بلهاء . . سيتشبهون بالوهم ، ويعلمونه للأجيال .

حورحبيب : وما الضرر فى أن تكون بطلاً حقيقياً ؟

كاي : وما الفائدة ؟ لم لا تختصر الطريق ؟

حورحبيب : ما الفائدة ؟! على الأقل . . احترام الذات .

كاي : المهم احترام الآخرين . المجنون بالعظمة يحترم ذاته ، ولكنه غير محترم فى نظر الآخرين . حين ارتديت زى الكهانة احترسوا مع أننى رجل فاجر .

حورحبيب : ألا تخجل من نفسك وأنت تتعزى هكذا أمامى ، أم أنها دعوى للتعزى أمامك .

كاي : أنا لست فى حاجة لذلك . أنا أعرف عنك كل شيء حتى حادثة العصفور . أقاربك يعشقون المال بطريقة غريبة .

حورحبيب : حادثة العصفور ؟!

كاي : نعم . وهل نسيت ذلك العصفور الذى أهداك إياه والذو ؟ مسكين ذلك العصفور . لم يتحمل لعبك التقليل فمات بين يديك . وقتها بكيت وجريت إلى أبيك تبكى فقال لك : لا عليك . . لا عليك . . سأهديك عصفوراً آخر . منذ تلك اللحظة وأنت تعشق قتل العصافير ، وتخفق عرائس أختك ، ولهذا نجحت فى مهنتك ، وحاربت الحبيشين لإرضاء زععتك الدموية . إذا أهديتك كل أسبوع رجلاً من أتباعى لقتله ، فهل يرضى هذا زععتك الدموية ؟ فتتحالف معى ومع الحبيشين . لم لا ؟ . . نتشارك فى الحكم كما فعل الملك كارا والملك توت . أما الملكة فلا تشكل لنا أى عائق . نستطيع التخلص منها بسهم طائش ، أو بكوب من الماء المسموم .

حورحبيب : لم ولن أرى أشد منك حقارة وغباء . لن تستطيع أن تشؤ صورى بحادثة العصفور تلك التى بنيت عليها كل ما قلته . كل ما قلته باطل يا كاي . أنا لم أقتل ذلك العصفور الذى أهداك إياه أبى ، ولم أختنق عرائس أختى ، والدليل على ذلك بكل

البلد ، لأنها تأبى أن يكون زوجها من رعاياها .
عندما تقع هذه الرسالة في أيديهم ، سيطلبون
برأسها ، وحوارب أول من سيطلب ذلك .
وبعد إعدادها أكشف براءتها باتهام حورعجب
بسرقة الخاتم الملكي الذي سيوجد في بيته .
فيطالبون بموت حورعجب عقاباً له . . وبعد
ذلك . . وبعد ذلك أنها الحبيب (للكرسى)
تكون لى وحدى . . ها ها هاها هاى .
(إظلام)

المشهد الثالث

نفس المنظر (تدخل سنيا وسشن ومريت)

سنيا : ألهذا الحدّ تخلكهم الخوف !! ماذا أقدم لهم أكثر
من هذا ؟! ملكة تعرض نفسها للزواج ولا يتقدم
أحد !! (في نفسها) أنا قبيحة لهذه الدرجة ؟
إنهم يطعنونني في أنوثتي . ألا أستحق أن يغامر
واحد فيهم بحياته ؟ أين شجاعتهم عند
الحروب ؟!
سشن : شجاعتهم تلك من أجل بلدهم . من أجل
الماضى والحاضر والمستقبل ، أما أنت فمجرد جزء
صغير من حاضر لا يرضون عنه .
مريت : هن ملكة هذا البلد ووجودها شرعى .
سشن : ولكنها لا تساوى شيئاً بلاملك قادر على الحكم .
سنيا : هل تقدم أحد منهم ورفض ؟!
سشن : إنهم لا يصدقون هذا العرض . يعتقدون أن
عرضك هذا تخيلية أو خدعة أولعبة . لقد اعتادوا
على أن يروك من أسفل الجبل . لا تستطيعين
بمجرد كلمة أن ترفعيهم إلى القمة . أنت وحدك
غير مسئولة عن ذلك . إنها مسئولة أجدادك .
واحد فقط استطاع بطموحه أن يوقمك في حبه .
فنزلت إليه وعدت به إلى القمة ، وربما كان يحبك
فملا فرغها إليك ذلك الحب . إنك لازلت أسيرة
توت ، ولهذا رفضت حبى مع أننى لست طامعاً في
أن أكون ملكاً ، وسترفضينهم جميعاً لو تقدموا
إليك وهم يعرفون ذلك . أنت لا تتقين في أحد
سوى هذا الثابوت . أما غضبك هذا ، فلاتهم لم
يمنحك متعة الرفض .

سنيا : بشع أنت في قول الحق يا مشن .
مريت : ولكنه الحق يا أخته .
سنيا : والحق ؟
سشن : الحبل الوحيد هو أن تنسى أنك امرأة ، وتذكرى
أنك ملكة مطالبة باختيار من يصلح لهذا الحكم .
إذا استطعت تحقيق ذلك سيبقى أمامك أحد
خيارين . إما أن تقضى العامة بأن عرضك هذا
ليس خدعة ، وأعتقد أن الوقت لا يسمح
بذلك . . وإما أن تتزوجى بواحد من تقدم
إليك .
سنيا : تقدم إلى اثنان .
مريت : كالى قتل الملك كارا ثم الملك توت ، بالإضافة إلى
كل ما يفعله ، هل توبه ملكاً صالحاً ؟ قبل أن
تجيبى . . انسى أن كارا زوج أختك وتوت
زوجك .
سنيا : لا يصلح .
مريت : حسناً . حورعجب . انسى أنه صبعك .
سنيا : هذا هراء . كيف أتزوج من أهائى .
مريت : عليك أن تنسى تلك الإهانة من أجل صالح هذا
الوطن .
سنيا : كيف يبقى صالح هذا الوطن على مهانة إنسان .
حين يبان إنسان واحد في وطن يمان معه كل
الوطن .
سشن : هناك شعوب بأكملها تدبج تحت رايات المحبة
وكان شيئاً لم يحدث .
سنيا : نحن إذن في زمن مهان .
سشن : أدعنى هذا الزمن كما شئت فلن يسمعك أحد .
نحن في زمن بخيل أصم لا يسمع سوى رنين
التقود .
سنيا : أنت محير . متناقض . تارة تتكلم بلسان الحق
وتارة أخرى . .
سشن : أنا لا أتكلم بلسان الباطل . مأساى أننى أتكلم
بلسان الحق ، وغير قادر على فعل شيء ضد
الباطل . كونى واقعية وتزوجى من حورعجب .
سنيا : كيف أكون في كون لا يحترم كيانى .
مريت : موتى إذن بلا ثورثة .
سنيا : أموت ؟! أتقوليها لأختك ؟
مريت : معذرة يا أخته . أنت تدفعين الجميع لإهانتك .
سنيا : أذنبى أننى أحاول أن أحافظ على البقية الباقية من
كرامتى .

- مریت : اعتبربها كبقية الأشياء الضائعة .
سشن : كانت أختي تسب زوجها كل يوم كي يصفعها .
تلك الصفعات كانت السبب في استمرار حياتها . وفي يوم تأخر عن صفعها فصفعته هي وكان الفراق .
- مریت : هيا وافقي . لم لا تجربي كفت حورعجب .
سنبيا : لقد جربت . لم لا أجرب حيك يا رجل ؟
سشن : الحب وحده لا يفعل شيئاً . تزوجي من حورعجب فهو رجل يعرف كيف يسوس الأمور . لا تتزوجي من رجل يفلسف الأمور . لأن الأول إذا أخطأ فسبحان من تصحيح خطئه . أما الآخر إذا أخطأ فسبحان المبرر لكل أخطاء البشرية .
- سنبيا : أنت إذن تضحي بحيك من أجله .
سشن : بل من أجل البلد .
مریت : وعليك أن تفعل مثله .
سنبيا : إذا كان هناك من يضحي لم لا أقلده .
مریت : أختها . . أخيراً اقتنعت !
(يدخل حورعجب مندفعاً وغاضباً)
- حورعجب : أيتها الملكة أنت مقبوض عليك بتهمة الخيانة العظمى . وها هو الدليل (يخرج من حزامه رسالة من ورق البردي)
مریت : ما هذا المرء يا حورعجب ؟ أهي مؤامرة ؟
حورعجب : هي التي تتأسر علينا جميعاً . اقترئي . اقترئي يا سشن . (يلقي بالرسالة في وجه سنبيا) اقترئي عليها ليعرفا أن هذا القناع البريء يخفي وراءه عقلاً عنفناً (تأخذ الرسالة من الأرض) .
- سنبيا : (تقرأ في يأس) من الملكة عنخ سنبامون إلى ملك الحيشيين شوييلو . مات زوجي وليس أمامي بديل . فإذا أرسلت لي أحد أولادك ، فإنه سوف يغدو زوجاً لي ، لأنني أكره أن أختار واحداً من رعياي فأجعله ملكاً . بهذا أنفذ عرش أجدادي .
- سشن : كذب . كذب . كذب .
حورعجب : ومخومة بخانتها للملكي .
سنبيا : لا تقتلوا الرسول . لقد أجبرته على الذهاب .
مریت : أنتعترفين ؟
حورعجب : وقع رسولك في أيدي حراسي قبل أن يذهب بها .
- سنبيا : لأنها ليست الرسالة الأولى . أرسلت أكثر من رسالة كي يتأكد الملك الحيشي من صدق نيتي .
- مریت : أنتعتردين أنك تعاقبينا باعترافك على جريمة لم ترتكيبها . أنت لا تعاقبين سوى نفسك .
سشن : قولي إنك لم ترسلها . قولي إن الخاتم الملكي قد سرق .
سنبيا : (تكررهما لتزويه) الخاتم الملكي قد سرق .
حورعجب : الخاتم في مكانه بالقصر . تأكدت من ذلك قبل المجيء إلى هنا .
- مریت : الخاتم سرق ثم أعيد . أو إنه قد استخدم في القصر . لم لا يكون كأي وراء ذلك .
حورعجب : الاعتراف سيد الأدلة وقد اعترفت .
سشن : أنترك كأي عميل الحيشيين وتقبض عليها ؟
حورعجب : كأي مقبوض عليه الآن . وسيمرض معها للمحاكمة . لقد قبض جنودى على جاسوس حيشي ، ونعت الضغط اعترف أمام الناس جميعاً أنه وسيلة الاتصال بين ملك الحيشيين وكأي . ذلك الحيشي هو الدليل الذي كنت أبحث عنه لكشف كأي أمام أتباعه . وهذه الرسالة هي أيضاً دليل على جريمة كان من الصعب تحللها .
- مریت : (تقبض على الرسالة) سأمزقها .
سنبيا : لا . لا تشاركيني في الجرم يا أختها .
سشن : (لحورعجب) ألم تسأل نفسك متى أرسلت هذه الرسالة ؟؟
- مریت : لقد وافقت على الزواج منك يا حورعجب .
سشن : مستحيل أن يكون ذهابنا إلى الناس وموافقتنا على الزواج منك مجرد خدعة .
- مریت : لقد وافقت على الزواج منك يا حورعجب .
حورعجب : لا تدافعا عنها أمامي . أنا لست قاضياً . دافعا عنها أمام الناس .
- سنبيا : أين الحراس يا حورعجب ؟
حورعجب : لا حاجة لحراس . الجميع ينتظرونك بالخارج .
- مریت : إذا كنت تريدان الانتحار فهذه أبشع طريقة .
سشن : لا تتركى وراءك ذكرى سيئة . ليست الحياة نافلة حتى تتركينها بلا اهتمام لرأيها فيك .
- سنبيا : دعوني أمت بلا ثروة . جملوا وجه حياتكم كما شئتم ، واتركوا القبح لوجهي .
- مریت : حياتك ليست بلكاً لك وحدك .
سنبيا : حتى في القبح تريدان مشاركتي ! إنه ليس قمراً وانتقاماً .
- سشن : قولي إنك بريئة ، وإنك كنت تعتقدن أن ذلك الاعتراف عقاب لنا وإرضاء لكبريائك .

سبأ : رددها إذن مادعت نُصْرَ (تخرج) .
 مريت : أختاه . أختاه . أختاه (تجري وراءها)
 سشن : هل أرسلت الرسالة أم لا ؟ (حورعجب لا يجيب)
 إذا كانت قد أرسلتها فلماذا أرسلتها إلى ملك
 الحِيثين بالذات ؟؟ لماذا لم ترسلها إلى أى ملك
 آخر ؟ ما الذى جعلها أول الأمر مجبرة على
 الاختيار ؟ لماذا لم تحكم بنفسها كما فعلت

حتشبسوت ؟ وإذا كانت غير قادرة ، فلماذا لم
 تنازل عن العرش ؟ هل أرسلت الرسالة أم لا ؟
 (يخرج مسرعا) .
 (حورعجب يتجه إلى كرسي العرش . يجلس
 عليه . على وجهه تعبير محابله) . .
 (إظلام تدريجى)
 (ستار)

القاهرة : تبيل مرسى



شخصيات المسرحية :

- صافيتاز (والدة العروس)
- وهى والد العروس
- عفاف (العروس)
- رفعتكم (العريس)
- بسمية (والدة العريس) (بوسى)
- منسى (والد العريس)
- مراد (أخو عفاف) (دراكسى)
- عثمان (البواب)
- مهندس الديكور
- مندوب شركة « تكيفكو »

مسرحية

عالم صافيتاز

مسرحية من فصل واحد

محمد الجميل

المنظر

صالون فى مدخل شقة ، فخم وأنيق ، ينقسم إلى جناحين ، الجناح الأول فى المواجهة ويضم كتبة كبيرة وأثنين فوتيه ومتنفة عليها فارة ورد ويونونية وعرة شاي . الجناح الثانى على اليسار ، به أربعة فوتيهات ومتنفة صغيرة فوقها فارة بها ورد صناعي . المة اللون يضم كل الأثاثات والمشروبات المصرية . باب الشقة على اليمين المدخل المؤدى إلى غرف المنزل على اليسار . نجفة ضخمة تشع بنور متوهج للدرجة الإزجاج . الحيوانات مغطاة بلوحات مصورة لنماذج من المأكولات والمقتنيات الحديثة . السقف مزين بأشكال هندسية . المنظر يوسى بالأزدهام والاكتمال . مكيف بالخالط الخلفى يحدث صوتا واضحا . موسيقى صاخبة آتية من داخل الشقة .

(وهى جالس على الكتبة المواجهة للجمهور . يبدو كتبا . يضع كفيه على أذنيه من آن لآخر ليتجنب الموسيقى الزاخرة . أحيانا يضع أصابعه على أذنيه)

صافيتاز : (من داخل الشقة) حظ فى الشوال على طول .

عيسى . خلصنى .

البواب : (من الداخل) حاضريا هانم . حاضر

صافيتاز : أسرع . مافيش وقت .

البواب : أحط الصغير مع الكبير ؟

صافيتاز : حظ على بعضه . المهم تخلصنى . العريس عل وصول

البواب : حالا يا هانم . ما تقلقىش .

وهى : (ينهض مزعجا) مش معقول كده (ينظر تجاه المدخل) وطى الريكوندريا مراد .

إحنا مش قاعدين فى كباريه . راعى شعور النى فى البيت يا أفندى .

- صافيناز :** [تدخل صافيناز وتقرب من وهى غاضبة]
صافيناز : إيه .. فيه إيه ! بترعق ليه ؟ مش حطيط العصبية بتاعتك دى !
- وهى :** إنت مرتاحة لموسيقى الزار اللى ابنك بيسمعها دى ! ودانك ماوجعتكيش .
- صافيناز :** مش من حقتك تشخط فى الولد كده . لازم يعمل اللى هو عايزه علشان مايتهقدش . علشان ميقاش عقد زيك !
- وهى :** (ينظر تجاه المدخل) وطى الريكورديا مراد وإلا حاسبى البيت وأنزل .
- صافيناز :** (تنظر تجاه المدخل) مليت الشوال يا عثمان ؟
عثمان : (من الداخل) قربت . قربت يا هانم .
- [يلقى جرس المنزل . تفتح صافيناز . يدخل عامل ويتجه فوراً نحو المكيف وينكب على إصلاحه] .
- وهى :** (لصافيناز) قولى ليناك يوطى الريكوردر وإلا حاسبى البيت ومش راجع .
- صافيناز :** (تنظر تجاه المدخل) وطى الريكوردر من فضلك يا مراد .
- مراد :** (من الداخل) حاضر يا مامى . (بصوت ناعم) علشان خاطر كىامامى .
- صافيناز :** مرسى يا حبيبى . (ينخفض صوت الريكوردر)
- وهى :** (ينظر فى ساعتها) أنا حنزل أشم شوية هوا وراجع .
- صافيناز :** (بشغف) تنزل ! تنزل إزاي يا استاذ إنت مش عارف إن العريس زمانه جاي !
- وهى :** لسه .. لسه فيه وقت .
- [عامل التكيف يجمع ادواته وينصرف]
- صافيناز :** (باستهزاء) يعنى العريس يقعد يستنك بقة لحد ما ترجع !
- وهى :** صافيناز ! العيشة بقت غير محتملة بالنسبة لى وكلكم مبسولين . ممكن أنسحب من حياتكم هدية ومن غير زعل ؟!
- صافيناز :** (تنظر للداخل) مليت الشوال يا عثمان ؟!
- عثمان :** (من الداخل) خلاص . خلاص يا هانم .
- [يلقى جرس المنزل . تفتح صافيناز يدخل عامل يحمل صندوقاً كبيراً فوق ظهره ويتجه نحو مدخل المنزل ثم ينجفى]
- صافيناز :** بقه حضرتك عايز تنسحب من حياتنا فى يوم خطوبة بنتك ! مش كده !
- وهى :** أنا ضايع . إذن أنا غير موجود .
- [يظهر العامل متوجهاً نحو باب الشقة ثم يخرج]
- صافيناز :** أبوه يا سيد . أنا ماخدش منك غير الكلام الفارغ الحكم الفاضية . الكتب بوطلت غلك . ضيعت عمرك فى الأفكار والقرابة والكتابة . وفاكر إنك عشت ! لو كنت مشيت وراك كنت ضيعت عمرى وعمر الولاد كمان . أنا لغيت الملكية من الشقة علشان ماتلاقش حاجة تدفن نفسك فيها . علشان تفوق للدنيا وتميش زى ما الناس عايشة . (باستجداء) أرجوك تراجعى قرارك ده . المكتبة دى آخر شىء فاضل لى فى حياتى باعتر بييه . أتوسل إليك . سيبى لى حاجة بابجها علشان أقدر أوصل الحياة .
- صافيناز :** فصدك تواصل الموت !
- وهى :** سميه زى ما تسميه . المهم الاتى حاجة أحبها وأشغل نفسى فيها .
- صافيناز :** (بهزيم) ما أحبش أعاشر أموات .
- وهى :** اشمعنى أنا أعاشر أموات (ينظر للمنجلة) ممكن نخفض النور ده شوية ؟
- صافيناز :** مش ممكن
- [يلقى جرس المنزل . تفتح صافيناز . يدخل رجل أبيض المظهر وخلفه حامل صغير يحمل حقيبة]
- الرجل :** فين الفسالة اللى عايزه تصلح ؟
- صافيناز :** حضرتك السباك ؟
- الرجل :** أبوه يا فندم .
- صافيناز :** اتفضل . موجودة جوه فى الحمام (يدخل الرجل ومعه الصبى)
- وهى :** (لصافيناز) ممكن نقعد صفقه ؟
- صافيناز :** إنت مش وش صفقات (تنظر تجاه المدخل) مليت الشوال الثانى يا عثمان ؟
- عثمان :** (من الداخل) قربت يا هانم . قربت .
- وهى :** ممكن تسيبى لى المكتبة وتطلى منى أى شىء تانى ؟
- صافيناز :** الكتب نزلت من فوق الرفوف
- وهى :** ممكن تمعدى نظر ؟
- صافيناز :** وطلعت بقتها من الدواليب .
- وهى :** ممكن ترجعى فى كلامك ؟

- وهي : (بانزعاج) لا .. خليها لك .
مراد : (يستدير لينصرف) بعد إذنتك يا بابي
وهي : (يفكر قليلا وينادي على مراد قبل أن يدخل مراد)
إنت موافق على بيع مكتبي للعلافين ؟
مراد : وفيها إيه ! أنا باديلهم كتبي بعد السنة الدراسية ما تخلس من غير فلوس .
وهي : تفكر العلافين حيدفوا لي كام ؟
مراد : (باستغراب) حضرتك بتفكر تاخذ منهم فلوس ؟ (يديق جرس المنزل)
مراد : بعد اذنك يا بابي أروح أسمع مزىكا . (يدخل)
[يفتح وهي الباب يدخل رجل أتيق يعمل حقيبة سمسويت فاقرة . يجلس على الكتبة باعتزاز يدخن بايب . يتأمل الصالون بعين الخبير]
الرجل : (لوهي) مهندس الديكور . قل للمدام مهندس الديكور وصل .
وهي : أهلا وسهلا (ينظر نحو المداخل) مهندس الديكور يا صافيتاز .
المهندس : يظهر إنها عايزه تعمل تغيير مهم في الشقة . (يتأمل أرجاء الصالون)
صافيتاز : (من الداخل) إجهزي بسرعة يا عفاف . مافيش وقت . (تظهر صافيتاز)
صافيتاز : أهلا يا بشمهندس . وصلت في ميحاذك
[ينتقل وهي ليجلس وحده على فوتيه في الجناح الأيسر ويقرأ في صحيفة]
المهندس : تحت أمرك يا مدام .
صافيتاز : أنا قلت لك إن لغيت المكتبة ، وبالشكل ده الأرفف والسدواليب في الممرات والأود بقت فاضية .
المهندس : يبقى حضرتك عايزه تغييري تصميم الأماكن الحالية بطريقة جذابة وشيك .
صافيتاز : (بارتياح) بالطبع . بالضبطه اللي أنا عايزاه .
المهندس : محتاج فازات وورد صناعي وبعض التحف والأتيكات وورق صناعي ملون .
صافيتاز : مافيش مانع .
المهندس : وما يمتش كام كتاب شيك كده .
صافيتاز : (بانزعاج) كتب تاني .
المهندس : مش قصدي كتب حقيقية . فيه كتب بلاستيك للزينة . منظر ويس . شكل ولون .
- صافيتاز : مافيش مانع . بس إيه الحكمة من كده ؟
المهندس : فن الديكور ده عالم كبير . يعني مثلا ، الإنسان اليومين دول يحب يظهر إنه مثقف على سبيل الوجهه بس ومن غير ما يتعب نفسه ، وبالشكل ده إحنا نخط له بعض الكتب البلاستيك يقوم هو يرتاح والناس تنظر له باحترام .
صافيتاز : هابل . هابل ده انت حليت المعادلة الصعبة .
المهندس : مافيش معادلات صعبة دلوقت العلم بيحل كل حاجة .
المهندس : (ينظر ناحيه وهي) مش يصح حضرتك تشترك معانا في الرأي
وهي : (باشمئط) أنا بقرا الجرايد
المهندس : بتقرا إيه يا أستاذ ؟ الجرايد بيضا .
وهي : بيضا لكن الحروف سودا .
المهندس : بقولك بيضا
وهي : بقولك سودا .
صافيتاز : (تقاطعها بغضب) وبعدين . وبعدين معاكم !
المهندس : أنا أسف يا هاتم .
صافيتاز : تحب كل الإكسسوارات المطلوبة ؟ وتبدأ العمل فوراً . عايزه منظر يجنن . سبيل .
المهندس : حيجنن . حيهبل .
صافيتاز : المهم إن الشغل يخلص بسرعة
المهندس : مش أكثر من أسبوع .
صافيتاز : أنا عندى مواعيد مهمة .
المهندس : تحت أمرك يا هاتم (يتجه نحو باب الخروج ويتوقف عندما ينادي عليه وهي)
وهي : يا باشمهندس .
المهندس : نعم .
وهي : إنت ليه قلت إن الجرايد بيضا ؟
المهندس : لأن التلفزيون ملون (يستغرق في الضحك باعتباره قال نكتة)
وهي : (وهو يهز ورقة وقلم) إنت بتقرا جرايد ؟
المهندس : لا . إيه ؟ (وهي يكتب الإجابة)
وهي : بتتفرج على التلفزيون ؟
المهندس : الإعلانات وبعدين المسلسلات (وهي يكتب الإجابة)
وهي : بتاكل همبورجر
المهندس : أحيانا (وهي يكتب الإجابة)
صافيتاز : إيه . هو تحفيق ولا إيه ؟

لها أسرار . كل واحد يفنى عمره علشان يعرف
أسرار مهنته .
صافيناز : (للمهندس) مش أكثر من أسبوع .
المهندس : ما تقلقيش .

[صافيناز تترك وهبي وتدخل . يعدل
وهبي ملابسه ويعود إلى الصالون يحاول أن
يستعيد هدوءه . وسرعان ما يستسلم لنوم
مفاجيء وهو جالس]

[يستيقظ على صوت صراخ عفاف في
الداخل . يقترب صوت الصراخ . تظهر
صافيناز وهي قابضة على عفاف . تدفعها
إمامها في اتجاه وهبي . تواصل عفاف البكاء
بينما تجلسها صافيناز بالقوة بجوار أبيها .
تحتفظ صافيناز في يدها بمجموعة من الكتب]

صافيناز : (لعفاف) لصه . حراميه . غشاشه .
وهبي : (يذهل) عفاف حراميه ! مستحيل . حراميه
إيه

صافيناز : حراميه كتب . أدى نتيجة تريبتك .
وهبي : (لعفاف) بتقري ثان ثان ؟
صافيناز : ياربت .

وهبي : ميكي
صافيناز : كان بيني معقول .
وهبي : مجلة سمير

صافيناز : دي بنت متخلفة يا أستاذ
وهبي : (لعفاف) بطف وهو يرت على شعرها (إمال
بتقري إيه يا حبيبتي ؟

(صافيناز تقذف بكتاب من يدها أمام
وهبي فوق المنضدة الصغيرة)

صافيناز : انفضل . شوف بتقرا إيه .
وهبي : (ينظر لعنوان الكتاب) تاريخ الجبرتي !
(صافيناز تقذف بكتاب آخر)

صافيناز : انفضل
وهبي : الأيام لطفه حسين ! (لعفاف) بتحبي الثقافة
يا حبيبتي ؟

صافيناز : (تقذف بكتاب آخر) انفضل
وهبي : الفلسفة الحديثة (لعفاف) إنت هايلة يا عفاف
صافيناز : (لوهبي) بلهجه تهديد (جري إيه يا أستاذ !

وهبي : (لعفاف) إنت متخلفة يا عفاف . (صافيناز

وهبي : (للمهندس) قهويك ساده والا مضبوط .
المهندس : هاف . هاف .

وهبي : ما عندكش شغله لي ؟
المهندس : حضرتك كنت بتشتغل إيه ؟
وهبي : كاتب ومفكر سابقا

المهندس : يعني إيه .
وهبي : يعني عاطل
المهندس : معاك فلوس .

صافيناز : (بلهجه تهديد) وهبي ! ولا كلمة : وإلا إنت
عارف . اتفضل خش جوه . امش من قدامي
أحسن العفاريث بتتنطط في وشي .

صافيناز : (للمهندس) خلاص يا باشمهندس . مش أكثر
من أسبوع . عفاف حتجوز بعد أسبوع . أنا
أحب المواعيد المظبوطة . مع السلامة .

[يتجه المهندس نحو باب الشقة
ولكنه يتوقف وينظر خلفه عندما يرى
صافيناز تمسك وهبي من كتفه كأنه قطه
مذبذب]

صافيناز : (لوهبي وهي تجرحه) العريس زمانه جاي .
على وصول . لازم نستعد . لازم نجهز (تجز على
اسنانها) أحسن الجوازه تبوظ . الديكورات
لازم تخلص . البيت لازم يجهز إحنا ناس
مسؤولين . نعرف الأصول . وضعنا كبير في
الهيئة الاجتماعية (تواسل سحبه داخل
الشقة) لازم يبقى مظهرنا شيك .. سودرن ..
سيور .. أوريجنال .. هاهي .

وهبي : (ينظر خلفه للمهندس) إفرض إن معايي
فلوس ؟

المهندس : تحب تفتح بوتيك والا سوبر ماركيت
صافيناز : ده مش وش نعمه .
المهندس : ممكن مكتب تصدير أو محل قطع غيار

صافيناز : اليه كاتب ومفكر
المهندس : يبقى ممكن يتاجر في المعمله .
صافيناز : كاتب ومفكر بتقول .
المهندس : يبقى يتاجر في المواد الغذائية .

وهبي : (يقاوم سحب صافيناز له ويقول للمهندس)
ممكن اشتغل معاك في الديكورات ؟
المهندس : (باعتذار) دي شغله صعيه عليك . عايزة خبرة

طويلة . (وهو يخرج من باب الشقة) كل مهنة

: الى مش معقول هو المعقول .
: يبقى الى مش مشول هو المغسول .
: ده في حالة لما يبقى الى مش مغسول مش داري إنه
مغسول .

: (بحيرة) مش فاهمة حاجة يا بابا
: (ينظر للمدخل) وطى الـ «ستريو ستان» ده
يا ولد يا مراد .

: بس حضرتك ماجاوتنيش على سؤالي يا بابا ؟
: نسيت السؤال .
: حضرتك غسلت مخ نفسك والملا حد غسلوك ؟
: (يفكر قليلا) اعترف لك بصراحه
: اعترف يا بابا
: أنا صحت في يوم لقيته مغسول من غير ما أرى .
: (بفصول) إزاي حصل ده ؟
: ليلتها حلمت أحلام مزعجه كثير . زى ما تكون
كوابيس .

: (بللق) كوابيس !
: شفت سيد درويش يصفطاد سمك . وعسكري
ماسك بيتهوفن علشان بيعاسك واحدة في
الشارع . وسليمان الحلبي طائر في الهوا وبعدين
وقع على خازوق . وطه حسين بيرقص في
الديسكو . والعقاد يلعب طاوله ، ونزار قباني
ماسكينو تحرق ، ولطفى السيد بيرقص «روك
آند رول» ، والطهطاوي بيغنى «أقول ما أقولش» ،
والإسكندر مطلع لإيديه من النعش ويقول
«ما خلدتش حاجه»

: (بلدهول) يا .. آ .. آ .. ده حاجات غريبة قوى .
: ما غريب إلا الشيطان . قصدي ما غريب
إلا الإنسان .

: (بلهجة طفولية) هيه وبعدين .
: ولقيت أرسطو يدرس في حضنة أطفال .
: مش معقول .
: وأفلاطون بيدي دروس خصوصية .

: معقول ده حصل ؟
: واين خلدون شاري فراخ من الجمعية وبيهمهم
دكاكينى .

: (محتجج) ابن خلدون مش كده يا بابا
: واتضح إن أحسن كان له حساب سرى في
سويسرا .

تقذف يكاتب آخر) ديوان أحمد شوقي . إنت
مرهف .. (ينظر إلى صافيناز ويقطع الكلمه)
صافيناز : دى بنت حراميه . سهنتي وخادتهم من شوال
ونخيتهم تحت سريرها . (بسخرية) يا ريتها
خادت منك حاجه عدله . ورثت الخيبة
(تقررص عفاف من أذنها) بدل ما تسرحى
شدرع وتتولنى علشان تقابل العريس .

: مهلهش . سيبها لى شويه علشان أتكلم معاها .
صافيناز : علشان تكمل الحفيه .
: حا عمل لما غسل مخ . اطمنى .
صافيناز : اغسل خلك الأول
: ماعاداش ينفع فيه غسل (تصدح الموسيقى
الصاخيه)

صافيناز : (تجمع الكتب المروقه) مليت الشوال
يا عثمان ؟
عثمان : (من الداخل) قربت . قربت يا هانم .

: قولي للولد المجنون ده يوطى «الموريستان» بتاعه .
صافيناز : اسمه «ستريو» يا جاهل .
: ستريو ! ده يبقى «ستريو ستان» يا هانم .
صافيناز : البت دى لازم تعترف إنها لصه . فاهم !
: المهم توب .
صافيناز : لازم تعترف الأول .
: كفاية توب .
صافيناز : يا قول لازم تعترف (تدخل)
: يبقى لازم تعترف .

(وهبى يتنها للدخول في حوار طويل مع
عفاف)

: (لعفاف) تمبى تتوبى ولا تعترفى ؟
عفاف : اعترف بالنيابة عني .
: يبقى اعتراف باطل .
عفاف : توب بالنيابة عني .
: تبقى توبه مطعون فيها .
عفاف : إنت مثلى الأعلى .
: يا بنتي . الدنيا بتتغير . الزمن بيدور . أحيانا
الواحد يضطر يقسل مخ نفسه قبل ما حد يقسله
له .

عفاف : معنى إنت غسلت مخ نفسك ؟
: ما فيش داعي للإحراج .
عفاف : (بحيره ودهول) مش معقول .

عفاف	: مالوش حتى . الطمع في الدين .	وهي	: وليست الباروكه وركبت الضوافر والرموش
وهي	: ولقيتهم ناصيين يحكمه للملك مينا .		: وزرعت القلب الصناعي ولزقت الرجلين
عفاف	: ليه .. يا حرام .		: والإيديين ورشقت العيون الفزاز
وهي	: جالهم بلاغ إنه ما وحلش القطرين جدعته . كان	عفاف	: كان منظره يضحك أكيد .
	: فيه «إن» يعني .	وهي	: بصيت في المראה ما حشيتش إنه يضحك .
عفاف	: (باشفاق) يا عيني يا بابا . ده أنت شفت	عفاف	: يتهايل إنه منظر يضحك .
	: حاجات كثير مزعجه صعبان على .	وهي	: ده لما يبقى غك مش مغسول .
وهي	: انت لسه سمعت حاجه .	عفاف	: أنا مش فاهمة حاجة .
عفاف	: هو لسه فيه حاجات تانيه شفتها .	وهي	: يعني ببساطة . لما تاخدى على المنظر ده حتلاقيه ما
وهي	: شفت عدوية واقف على منصفه بيخطب في ميدان	عفاف	: يضحكش .
	: عام .		: (باححتاج) مش ممكن . المنظر ده يضحك
عفاف	: يا ... آ . . .		: الحجر .
وهي	: ومحمد نوح المني بيشتغل مترجم للسياح في	وهي	: المهم إنك تاخدى عليه وتألفيه .. يقوم ما
	: الحرم .		: يضحكش .
عفاف	: غريبة . ده لازم مذكر تاريخ كويس	عفاف	: مش ممكن . ما أقدرش أتصور المنظر ده .
وهي	: وشفت الناس متجمعه حوالين خوليو وهو	وهي	: الخلاصة بقي إنك تغسل غك بنفسك بدل ما
	: بيوعظهم .		: ماتمك تغسلولك .
عفاف	: (باستغراب) بيوعظهم ١٩	عفاف	: (باستغراب) يعني هي عايزه كدة .
وهي	: والرجل الأخضر طايح ونازل في الناس ضرب .	وهي	: (بارتياح) أمي هي عايزة كدة . (بتشجيع)
عفاف	: ده عنده قوه تكسر الحديد		: تحبى بقي تتوى ولا تعترقى ؟
وهي	: والناس عمالة تجرى من قدامه	عفاف	: (باستسلام) اللي تشوفه يا بابا . اللي تقول
	: عليه . أنا بقى فيك .		: عليه .
عفاف	: (باشفاق) دى كوايبس فظيحه قوى يا بابا .	وهي	: المهم إن انتي اللي تختارى ، علشان تتحمل
وهي	: وترافلتا ودهس روسوس وسيد زيان وعادل إمام		: مسئولية اختيارك . العمر قدامك طويل ،
	: وجيمس بوند وتادية الجندى ويونس شلبي ونجوم		: وعليك إنك تختارى أسلوب حياتك اللي
	: كثير قوى في السما .		: حتعيشي بيه . لأن وجودك مرهون باختيارك زى
عفاف	: إزنت صعبان على قوى يا بابا .		: ما بيقول بعض الحكماء .
وهي	: من شويه وأنا قاعد على الكنبه لقيت نفسى غمت .	عفاف	: أنا قربت مرة إن الإنسان هو الكائن الوحيد
عفاف	: اوعى تكون حلمت بحاجه تاني !		: المحكوم عليه بالاختيار .
وهي	: حلمت بأنى واخذ شوال كتب ومستخى بيه في	وهي	: يبقى قدامك دلوقتي إنك تختارى وتتحمل
	: المطبخ علشان أطلع الكتب اللي فيه وأرجعها في		: مسئولية اختيارك .
	: الدواليب وأحطها على الأرفف فتكرى لقيت فيه	عفاف	: طب انت اخترت إيه يا بابا ؟
	: إيه ١٩		: (يسدير وجهه ويكلم نفسه) ثان !! يماود
عفاف	: (بفضول) لقيت إيه . قول بسرعه .	وهي	: مواجعتها) أنا اضطريت أوقف غى .
وهي	: ضوافر ورموش صناعي . كام باروكه كده .	عفاف	: (بفرح) مش ممكن . أنا رافضة أصدق
	: عيون قزاز . قلوب صناعيه . إيلدين حديد .		: (يعتاب) إزاي تعمل كده يا بابا ١٩
	: أسمنت . وحاجات من دى .	وهي	: (متجاهلا فزعها) ودا العذاب اللي له أول
عفاف	: وعملت إيه .		: وما لوش آخر .
وهي	: قعدت ألب بالحاجات دى زى العيال .	عفاف	: وليه تتحمل العذاب ده ؟
عفاف	: ده أنت كنت رابى قوى .	وهي	: أحيانا لما تبقى الظروف أقوى من الواحد ،

[وهى يفتح . يظهر رجل وسيم يحمل حقيبة . يتوسط الصالون ويظل وهى قرب الباب]

الرجل : تكيف . . تكيف . مندوب شركة نكيكو وهى : (يقرب منه) أفندم ! يقول إيه !

المندوب : (ينظر لوهى باستخفاف) مندوب شركة نكيكو . [تتدخل صافيتاز]

صافيتاز : أهلا بالباشمهندس . أنا كنت كلمت الشركة علشان .

المندوب : (يقاطعها) حصل يا هانم . والشركة بعثت علشان أكون تحت أمرك .

صافيتاز : (تشير إلى الجهاز) جهاز التكيف ده تابعى خالص . ماعادش ينفع فيه تصليح .

أنا أوشكت أفقد ثقى فى الشركة بتاعتكم .

المندوب : يا أفندم . إحنا مستعدين نعيد لك الثقة أكثر من الأول .

صافيتاز : ساعات يرد الجرم من نفسه وساعات يذفيه من نفسه . يعنى يشتغل على كيفة .

وهى : (متدخلا) وساعات لا يرد ولا يلى .

المندوب : يبقى الأتوماتيك بتاعه « عطلان » مابشتغلش مظبوط .

صافيتاز : أنا ماعنديش مانع إنه يشتغل على كيفة . أهو يرجعنى من تشيله . بس المهم إنه يشتغل حسب حالة الجرم .

المندوب : تسمحى لي أكشف عل المفتاح (يتجه نحو المكيف)

صافيتاز : تعال هنا . أنا خلاص فقلت الثقة فى الجهاز ده . لازم يتغير .

المندوب : (يهماس) خلاص نغيره يا هانم .

وهى : (للمندوب وهو يتظاهر بالجدية) وإيه أنواع الأجهزة اللى عندكم ؟

المندوب : كثير . . كثير يا أفندم .

وهى : يعنى كام نوع كده ؟

المندوب : على والمستورد ؟

وهى : كم نوع على مثلا ؟

صافيتاز : (تتدخل بحزم) إيه لازمة الكلام ده يا وهى .

وهى : تعرف يس الأنواع اللى عنده .

صافيتاز : الكلام ده حفيدنا بليه . (بتأنين) قل مرة واحدة حاجه تقيدنا ويعدى إنت ما تفهمش فى الحاجات دى .

يضطر يوقف غه لما يكون مش عايز يغسله بنفسه أو حد يغسلهوله .

عفاف : أنا مش فاهمه حاجه .

وهى : لما تكبرى حظهوى كل حاجه . المهم دلوقتى تفكرى حتمعل إيه مع ماما !

عفاف : أنا ماقدرش أزعل ماما . بصراحة كده .

وهى : وكمان ما تقدريش توفقى غك فى السن ده

عفاف : (باستجداء) طب أعمل إيه يا بابا ؟

وهى : تتوى وتعترق وترجى نفسك .

عفاف : (يبدو عليها الحيرة والتردد وعناء الاختيار) اللى تشوفه يا بابا

وهى : هائل . . عظيم . . انتهت المشكلة (ينادى) صافيتاز . . صافيتاز .

صافيتاز : (من الداخل) مش فاضية للكلام الفصاغ بتاعكو ده . عندى شغل . العريس زمانه جاي .

وهى : عندى أخبار كويسة . احضرى حالا . فورا [تدخل صافيتاز ملهوفة]

صافيتاز : خير فيه إيه .

وهى : عفاف اعترفت .

صافيتاز : بأنها لفتة وحرامية !

وهى : آهى اعترفت وخلاص .

صافيتاز : (لعفاف) قولى رايآ . اعترف بانى لصه وحرامية كتب .

عفاف : (باستسلام) اعترف بانى لصه وحرامية كتب .

صافيتاز : وأنى لن أعود إلى ذلك مهما كانت الظروف والأحوال .

عفاف : وأنى لن أعود إلى ذلك مهما كانت الظروف والأحوال .

صافيتاز : وأنى ثبت توبة نصوحا .

وهى : ما هتأية كده يا صافيتاز .

صافيتاز : (لوهى) أسكت أنت . (لعفاف) قولى رايآ .

عفاف : وأنى ثبت توبة نصوحا .

صافيتاز : (تجذبها من شعرها وتدفنها أسماها) يالله قداسى . روحى جهزى نفسك علشان تستقبل العريس [تغادران الصالون وتتدخلان] .

[يلقى جرس الشقة . يتردد وهى فى فتح الباب . تظهر صافيتاز]

صافيتاز : (لوهى) افتح . ده العريس . مؤكد العريس .

ملاحه الدهشه ويتراجع في حين يدخل من الباب الفاترينة مربعة كبيرة ذات اضلاع زجاجية ولها باب ، وتوسع شخصين وتحرك على أربع عجلات . يقف شاب داخل الفاترينة في وضع استعراضي كأنه أحد أبطال كمال الأجسام رغم أن جسمه نحيل وملاحه تنقسم بالليونة والطراوة ، ويضع مساحيق تجميل ويرتدي باروكة ويلوفر احمر وينظفون جينز ، وحذاء كعب عال جدا . (وغير ذلك مما يحقق المظهر المطلوب) تدفع الفاترينة سيدة انيقة عصرية ترتدي أحدث الموضات ، وتقدم بثقة واعتزاز ودلال إلى أن تتوسط الصالون . تفي ملاح وهبي بمزيج من الدهشة والاستغراب والاشمئاط . تمد يدها له فيسلم عليها باهتمام مصطنع ، ثم تجلس - وهى تتجاهله - في وضع ارستقراطي مهيب وتقاتل ابنها في الفاترينة بإعجاب يفوق الحد . وهبي يجلس على فوتيه بعيد نسبيا وينظر نحو الشاب بفضول من أن لآخر ويبدو حريصا على ألا يضبط متلبسا بان منظر الشاب يلفت نظره)

وهي : (للسيدة) اهلا وسهلا .. شرفت بيتك .
 وهي : (ترمي بنظرة مستخفة) يعنى إيه الكلام ده .
 وهي : بونسوار .. مدام بسيمه . (بلهجة مصطنعة)
 وهي : (ييلو عليها الرضا) بونسوار .. شيرى .
 وهي : أنا شفت حضرتك قبل كده .
 وهي : يمكن في النادي .
 وهي : جاي في حفلة عائلية !
 وهي : وجايز في «ديسكو آداب» .
 وهي : (ييلو كأنه تذكّر) آه .. مش حضرتك بوسى .. مدام بوسى .
 وهي : (تتجاهله وينظر إلى ابنها الواقف في الفاترينة باعتزاز استعراضي) حبيبى إنت باكتو موتو .
 وهي : ابن حضرتك ! مش كده !
 وهي : (وهى تتجاهله) آخر العقود .
 وهي : (سخرية) طريف . دمه خفيف .
 وهي : آخر صيحة . (لابنها) حبيبى إنت يا رفاعيتو .
 وهي : اسمه « رفاعيتو » مش كده !
 وهي : (ترمقه بازدراء) ده اسم الدلع يا حضرة .

وهي : (للمندوب) طب عندك كم نوع مستورد ؟
 صافيناز : (تهديد) وهى . ما تضيعش الوقت . احنا منتظرين ضيوف . (للمندوب) يبقى حضرتك تقدر في الجهاز ده فوراً .

المندوب : يتغير فوراً يا هاتم .
 صافيناز : أنا مستعجلة ما عنديش وقت . عندى مناسبة مهمة .

المندوب : نهمت (يتجه نحو الباب) الجهاز حيترك بسرعه .. بأسرع من السرعه

(تدخل صافيناز في حين يستوقف وهبي المندوب)

وهي : (للمندوب) إنت عارف أنا عامل زى إيه ؟
 المندوب : (باستغراب) مش عارف .
 وهي : أنا زى الكابوريا الفارغه ، وكل ما أملاها تفضى .

المندوب : (بظرف) زى الساعة اللى بزميك يعنى .
 وهي : أملاها بالنهار وأصبح ألقياها فاضيه .

المندوب : يآ .. آه .. إنت بتفضى في ليله واحده .
 الاستهلاك بتاهك عالي قوى .

وهي : زى ما يكون حد يجيب سرنجه بالليل ويمس اللى فيها .

المندوب : (يسايره) دى حاجه غريبه قوى .
 وهي : وكل ما أقول لحد عمارى فاضيه يقول لى «عارتك إنت اللى فاضيه»

المندوب : (يسايره بظرف) ما تشرح لهم حالتك ؟
 وهي : آجى أشرح لهم يقولوا لى «أملا عارتك»

المندوب : طب ما تملأها .
 وهي : أقول لهم «غرومه» يقول لى الحمها .

المندوب : طب ما تلحمها .
 وهي : أقول لهم «إنتم اللى عارتكم فاضيه يظلموا لى لساهم .

المندوب : (ينظر في ساعته) ياه .. ده أنت تعبان قوى .. عن إنذك (يخرج)

(يعود وهبي إلى مقعده فوق الكنبة ويسترخى ويغمض عينيه ويستسلم لغفوه نوم)

(يدق جرس الباب . يتنبه وهبي من غفوته . ينهض ويفتح الباب لفتبدو على

صافيتاز : يعنى بتقرا جرايد .. ساعات تقرا كتب . يظهر عندها شويه أفكار تابعينا .
 بسيمه : (بقلق) وبعدين يا صافي !
 صافيتاز : ما بتحش الظاهر . ما بتحتمش يالأزياء والمكياج ، طلباتنا قليلة .
 العريس : (لصافيتاز) ولا يهيك يانظ . كله يطلع فى الغسيل .
 بسيمه : يا حرام يا رفاعتو حتحب قوى
 صافيتاز : البركه فيه بقى . يشكلها من جديد . يطبعها يطبعه .
 بسيمه : ده لازم يفورها من أول وجديد . بس أنا خايفه ما يقدرش .
 صافيتاز : عيب يا بوسى واح أنه طالع لك . (تنظر إلى وهى) حيفورها زى ما فورت .
 بسيمه : (تنظر لوهى) ده عايزه فاترينه فى متحف .
 صافيتاز : أهو موافر علينا زيارة المتاحف . (تنتظر للعريس) يا روى .. كميل .. جميل . مش معقول الطامه دى (العريس يقتنى خجلا) .
 العريس : مرسى يا نطط .. مرسى .
 بسيمه : سكر يا اخواتى .. سكر . (لابنها) مش حاتيجى تقعد ممانا يا كم .. كم . اخرج وتعالى .. غرجو يا روى .
 صافيتاز : (بإشفاق) سيبه لياخد برد يا بوسى .
 بسيمه : ما هو لازم يقعد ممانا شويه . يستمرض مواهبه .
 بين شطارته . (للعريس) تعالى يا روى .
 اقدم اتكلم مع عمك شويه . اكسب ثقته .
 (يخرج العريس ويجلس بجوار وهى تنفلك صافيتاز وبسيمه إلى الجناح الأيسر)
 العريس : (لأمه) ممكن اجيب الفاترينه جنبى .
 صافيتاز : (منشفه فى الحديث مع بسيمه) ممكن يا روى .
 (يسحب العريس الفاترينه بجواره ويبدو عليه الحرج وهو جالس بجوار وهى المستغرق فى القراءه . يخرج العريس مرآة من جيبه يتأمل ملامحه فيها بإعجاب)
 بسيمه : (لصافيتاز) إمال فىن العروسه يا صافي .
 صافيتاز : بتولت على الآخر يا بوسى . علشان تشرفنا قدامكم .

وهى : أنا أسف . أظن اسمه رفته . مش كده
 بسيمه : (بغضب) رفتهكم يا استاذ . إنت الدغ !
 وهى : رفته (ثم يكمل) كم (بمزاح) عجين الفلاحة يارفتهكم .
 بسيمه : (ياشمزاز) إيه ده إنت إنسان مش متحضر . فالجر .
 رفتهكم : (لوالدته) سيبك منه يا ماما . ده جاجلر . موضه قديمه . دقه ناقصه .
 بسيمه : (لرفتهكم) اعتبره مش موجود . خذ وضعك الجميل يا جميل . عايزاك تكسب ثقة العروسه يا حبيبي . تسجدها يا روى .
 (تدخل صافيتاز بنشاط وحيوية وبزى جديد وتتجه نحو بسيمه)
 صافيتاز : أهلا يا بوسى أزيك يا حبيتي خطوه عزيزه (يتبادلان القبل .. ويجلسان)
 بسيمه : اسمح لى أقولك إن جوزك مش سلى .
 صافيتاز : (لوهى) عملت إيه يا متخلف ! (وهى لا يرد)
 بسيمه : متخلف وعمل كمان .
 صافيتاز : معلش يا حبيتي . ماتفلقش . أصله راجل سلى منظر على نفسه .
 وهى : (دون أن ينظر لها) مستانس يعنى
 بسيمه : برافو عليك يا صافي .
 صافيتاز : موديل قديم . حاولت أجدده ما أمكنش .
 (يتناول وهى الكتاب الموجود فوق المنضده ويستغرق فى القراءه ويبدو عازفا عن المشاركة)
 بسيمه : (الصافيتاز) بينام بدوى ؟
 صافيتاز : (بصوت منخفض) وساعات بيشرى اللين فى طبق .
 بسيمه : مش معقول !
 صافيتاز : (تنبه إلى العريس وتشهق فى إعجاب) أوه .. مش معقول .. ييبى .. ييبى .. ياه .. جميل . رائع . مذل . شيك . يجنن . يهبل . (تحييه بيدها فيبادلها التحية) عريس يشرف .
 بسيمه : المهم رأى العروسه . تتجنن وتتهبل زيك .
 صافيتاز : ودى عايزه رأى . ده عريس لقطه . حد يطول ! (بصوت منخفض) بس المقرصه وارثه شويه تخلف من ابوها .
 بسيمه : (متزعجه) قلقتنى يا صافيتاز .. يعنى إيه ؟

بسيمه : بس إنت قلقتيني بخصوص شويه الأفكار الل عندها .

صافيتاز : أهو كل واحد في الأول بيبيي عنده شوية أفكار يتعبوه ، ويفضل متمسك بيهم لحد الدنيا ما تغيره .

بسيمه : بس أنا خايفة ما تغيرش .

صافيتاز : (تشير لوهي) تبقى تكفي خيرها ضرها ذى الل ما يتسماش ده .

بسيمه : بس (كم .. كم) يعمل إيه .

صافيتاز : يشوف حاله ويميش حياته . الدنيا مش حستقي حد .

(يخرج العريس مشط وشريط أحمر ويجمع شعر وهبي ليربطه على هيئة فيونكة وعندما يفتل يربطه على هيئة ذيل حصان . الحوار مستمر بين صافي وبوسي)

بسيمه : هي عفاف مش عارفه إن الأفكار الل في دماغها دي مش حتنفعها بحاجة !

صافيتاز : مرة قلت لها كده قالت لي : لازم الواحد يخلق لحياته معنى .

بسيمه : يعنى إيه .. مش فاهمه .

صافيتاز : ولا أنا .

[العريس يكف الربطة التقليدية لكرافته وهبي ويعيد ربطها على هيئة فيونكة كبيرة مشوشة . وهبي مستسلم وهو غارق في القراءة]

بسيمه : أنا قلقتاه عل (كم كم) يا صافي . صافيتاز : مالكيش حق . تأكدى إن له طريقه وألا عيبه السحريه .

العريس : (يفرح) أنا زهقت يا مامى .. سقطت . قريب أرعش .

بسيمه : حاول تكسب ثقته يا حبيبي . حاول .

العريس : (يشيح بوجهه هن وهبي) [مال فين العروسة . صافيتاز : زمانها جايه . ما تقلقش .

[وهبي يتسلم للعريس ابتسامه مزيفه . يشيح العريس بوجهه]

العريس : (ينظر للكتاب) إيه ده يا جدو ؟

وهبي : (بلهجه محايدة) كتاب .

العريس : بتعمل به إيه يا جدو ؟

وهبي : بأسرح بيه شعرى العريس : معندكش مشط ! (يخرج مشطه) خد المشط بتاعى .

صافيتاز : (لبسمه) بدأوا يتكلموا مع بعض يتقاسموا . (بإعجاب) إبتك ده لهلوبه . (كمن تذكرت شيئا) عل فكرة أنا عايزه أوريك الحاجات الجديدة الل اشتريتها .

[تنهض صافيتاز لإحضار الحاجات]

[وهبي يقدم الكتاب للعريس فيتراجع فيستعيد وهبي وضعه ، ثم يقدمه له مرة أخرى فيتراجع العريس . ويتكرر هذا المشهد أكثر من مرة بسرعات متلاحقة فيجبرى العريس فيطارده وهبي ويدوران على هيئة مطاردة عدة مرات ثم يجلس وهبي فيعود العريس إلى الجلوس بخوف وحذر]

العريس : (لوهي وهو يشير إلى الكتاب) فاف بتشيل حاجات من دى ؟

وهبي : مين فاف ؟

العريس : عفاف .. عفوفه !

وهبي : آه .. طبعاً . بيتماطها باستمرار .

[تدخل صافيتاز شبه مختفية تحت كومه ضخمة من الأقمشة والمنشورات والأدوات الحديدية لعرضها على بسيمه . تضع الكومتينهما وتجلس وتبدأ الفرحة]

العريس : (بسلاجة) وبيتماطها ليه ؟

وهبي : بتجهز نفسها علشان تحتمل أبحاث .

العريس : أبحاث ! يعنى إيه أبحاث .

وهبي : دراسات ! دراسات يعنى ! مهمومة ! يعنى ! بتعلم بلديا جديده .

العريس : بتعلم ! مادام بتعلم بقى هايله . أنا بحب الأحلام . ساعات أحلم على روى . (يتوقف فجأة) إنما فاف بتعلم بزيه .

وهبي : بالدنيا الجديده .

العريس : ما حلمتش بى مرة ؟

وهبي : ما أعرفش

العريس : قول إنها حلمت بى ولا حازعل

وهبي : ما أكذبش عليك .

[صافيتاز غارقة في عرض الأزياء وأدوات التجميل والعطور وغير ذلك]

العريس : (يفكر قليلا) عموما انا كفيلا بانى اخليها تحلم

بى .

وهى : (بقضول) إزاي ا

العريس : اخليها تلحن الفرجة على التليفزيون .

والإعلانات بالذات .

وهى : ويعدين .

العريس : اخليها تبقى زيون دائم للبرتيكات .

وهى : ويعدين .

العريس : تبتدى تحس إن عشنا السعيد بقى بوتيك كبير .

[يسمع صراخ مراد من الداخل ثم يظهر باكيا]

مراد : مامى .. مامى . (يبحث عن أمه)

العريس : (ينظر لمрад) من ده ..! مين ده ا

وهى : مراد .. مراد إبنى

العريس : طب مش بيعي يسلم علّ .

وهى : مشغول .. مشغول دائما بطلباته .

مراد : مامى .. مامى .

صافيتاز : فيه إيه يا حبيبى .

مراد : الفيديو يقطع .. الصورة بتتجز . أنا عايز أكمل

الفيلم .. لازم أكمل الفيلم .

صافيتاز : حاكمه يا حبيبى .. ماتلقش .

[تتجه نحو التليفون (أحدث موضه) وتضغط على أزراره]

صافيتاز : آلو .. علات فيديوسكو .. أيوه يا فندم .

الفيديو خسر حالا .. لا .. لا .. مش عايزه

أصلحه .. مفش رقت (مراد يندب بقدميه

ويشد شعر رأسه) مراد عايز يكمل الفيلم . أنا

عايزه جهاز جديد . يا باني الماني أمريكاني ...

المهم يكون كويس وعلى آخر موضه . ابعث لى

معاه مهندس فنى يشغله انا منتظره . شكرا

(تضع السماعة وتتجه نحو مراد) خلاص

يا حبيبى روح اغسل وشك من العياط واشرب

كبابه عصير واسمع شويه ميوزيك لحد ما يجى

الجهاز الجديد

[مراد يندب بقدميه ويبتدى تمرده

بشكل يوحى برغبته فى التمرد وينصرف

بعضبيه فى حين تعود صافيتاز بجوار بسيمه

وتواصل عرض أزيائها]

وهى : (للعريس) ميه كمل .

العريس : أكمل إيه يا جدو .

وهى : أنا عموش جدو .

العريس : أسف يا عمو .

وهى : عايز أسمحك .. عايز أفهمك

العريس : طب شغل الزرار .

وهى : زرار إيه .

العريس : طب املا الزمبلك

وهى : (بحيره) هوفين الزمبلك .

العريس : طب ركب البطارية .

وهى : أنا مش شايف بطاريه .

العريس : طب دور الكونتاكث

وهى : ويعدين معاك بقه .

العريس : أنت عايز إيه يا عمو .

وهى : إحنا وقفنا عند العش السعيد لما بقى بوتيك كبير

العريس : طب ما أنت فاهم أهو يا عمو

وهى : ويعدين

العريس : ويعدين ماما تكملى لك (تتدخل بسيمه)

بسيمه : ويعدين الحاجات الى اشتريتها .. تبقى بعد سنة

موضه قديمه .

صافيتاز : (تتدخل) والتليفزيون يمرلها بالموضات

والموديلات الجديده .

العريس : وتبتدى تشتري الموضات والموديلات الجديده .

بسيمه : والحاجات الجديده تبقى بعد سنة موضه قديمه .

صافيتاز : والتليفزيون يعرفها بالموضات الجديده .

العريس : وتبتدى تشتري الموضات الجديده .

بسيمه : والحاجات الجديده تبقى موضه قديمه

العريس : وتبتدى .. (يقاطعه وهى وهو يسد أذنيه

بكفيه)

وهى : بس . بس . خلاص فهمنا .

بسيمه : ويعدين ال ..

وهى : بس . قلت بس .

العريس : ويعدين بقه . فيه عشرين نوع من الجنيه على

الأقل .

بسيمه : إذا زهقت من الجنيه « الرومى » تجيب لها

« فلنك »

صافيتاز : وإذا زهقت من « الفلمنك » نجيب لها

« شيدر » .

وهى : بس . قلت بس .

العريس : وإذا زهقت من ..

وهى : (يقاطعه) بأقولك اسكت (يهدده) أقل بقه .

صافيناز : وبالشكل ده تبطل تحلم بالدنيا الجديدة الى في دماغها وتعيش الدنيا الحقيقية .

وهي : (بعناد) أنا وائق إنها حتفضل تحلم بالدنيا اللي في دماغها .

بسيمه : ده . إن فضل لما عقل !

صافيناز : وماتساش إنها حشوق عريتها في الزحمة وحتقف في إشارات .

وهي : (بإصرار) برضه حتفضل تحلم بالدنيا الجديدة .

العريس : (بغضب صياني) أنا عايزها تحلم بي يا مامي

بسيمه : حتحلم بك غصب عنها يا حبيبي .

[يعود وهبي للقراءة في كتابه ، ويتململ العريس في جلسته ويتسلى بالنظر في المرآة ويسرح شعره . تعود صافيناز لتعرض مشنرياتها على بسيمه]

صافيناز : (لبسيمه) ده بلوفر ، وده جابونيز ، ودي جنله ، وده تاير ، وده شراب قصير ، وده شراب طويل ، ودي بلسوز ، وده سوكيت ، وده كبلزون ، ودي باروكي ، وده ورد صناعي ، ودي جاكته ، وده فستان برميل ، وده بنطلون شورت ، ودي جيبه

العريس : (يضجر) وبعدين يا مامي . أنا زهقت . أنا حرقم أروح

بسيمه : العروسة أتأخرت قوى يا صافي . أحسن يكون جري لها حاجة .

صافيناز : (تنهض وتجه نحو المدخل) أنا حاقم أشوفها وأجيب لك باقي الحاجات اللي اشتريتها (تلف فجأة عند باب المدخل . تتجدد في وقتها ويبدو عليها الذهول والانقياض . ثم تتراجع قليلا وتكون أول من يرى عفاف وهي قادمة من الداخل وقيل أن تظهر على خشبة المسرح)

صافيناز : إيه ده يا عفا .. مش ممكن .. مش معقول (تراجع قليلا) أنا ما قلش كله .. أرجعي يا عفاف .. مش ممكن نقش بالنظر ده .

[تظهر عفاف بإستان أبيض تتخلله بقع حمراء وسوداء . شعرها مفروق على الطريقة الريفية . ولها صفيزتان طويلتان .. توجد ثلاث بقع زرقاء على الوجنتين واسفل الذقن . معصماها مقيدان خلف الظهر . قدمها

مقيدتان بحبل مضفر مشعردى لون برتقالي . عيناها مكحولتان تقترب مطاطة الراس في خطوات شعائرية . تعلقو الدهشة والاستغراب وجوه الجميع . يعم الصمت وسط شعور بالصدمة . يتراجع الجميع امامها ويتجمعون بالقرب من الفاترينة . يبدو العريس في حالة هلع وذهول]

صافيناز : (بحزن مفاجيء) ليه كده يا عفاف .. ليه كده يا عفاف !

[يبق جرس المنزل . يفتح وهبي الباب . يدخل منسى (والد العريس) فيفاجأ بمظهر عفاف وسط الصمت والذهول . فيتجمد في مكانه فيدعوه وهبي للدخول بإشارة من يده ويقترب الإنسان حتى يصلا إلى موقع الفاترينة]

منسى : (بلهجة تلم) أنا آسف .. يظهر إن أنا جيت متأخر !

[تقترب عفاف من باب الفاترينة . يفتح العريس الباب بشكل آلي . تدخل عفاف بخطى بطيئة ثابتة . يدخل وراءها العريس .. يبدو الجميع وكأنهم منومون مغناطيسيا . يأخذ المشاهد طالبا شعائريا . يغلق العريس باب الفاترينة خلفه ببطء وهدوء . يلاحظ أن يكون وضع الفاترينة في مواجهة جمهور المشاهدين . العريس في وضع استعراضي آلي وكأنه مانيكان ، والعروس في وضع خضوع واستسلام . وهما متجولان يواجهان جمهور المشاهدين

يتخذ وهبي وصافيناز ومنسى وبسيمه وضعهم في صف واحد خلف الفاترينة وهم في حالة خضوع ورضوخ ، ويبدون كأنهم يحتفلون بالزفاف في مشهد صامت حزين .

يدق جرس الباب . لا أحد يتحرك . الجميع مستغرقون في رهبة المشهد يسمع جرس الباب على فترات متتالية . ثم يسمع صوت الطارق [

الطارق : مندوب شركة فيديوسكو . تحت أورك يا مدام قلل الإضاءة تدريجيا ثم يسدل الستار ببطء

الإسكندرية : محمد الجمل



دراسات فن تشكيلي

الدراسات

* الدراسات :

- مشهدين من مسرح
د. عبد القادر القط
- « معين يسيسو » الشعرى
سعد أرفش
- الصديق في المسرح
- قضايا الإنسان المعاصر
- في مسرحيات « علي سالم » القصيرة
أحمد عبد الرازق أبو العلا
- « محمد سلماوى » وعالم المنطق المعكوس
د. عبد العزيز حمودة
- « مسافر ليل » ولغة الدراما
د. مدحت الجيار
- التوظيف التراثي في « شهریار »
جمال نجيب التلاوي
- « الحكم قبل المداولة » المسألة الساخرة
فوزي عبد الحليم
- مسرحية لم ينشرها « نجيب سرور »
عبد الكريم يرشيد
- إطلالة على مسرح الطفل بالكويت
- المسرح المصري :
- الأزمة .. الانفراج .. الحقيقة
سامي خشبة

* الفن التشكيلي :

- البهجوري ووجوه الفتيوم
عمود بقشيش

مشهدان من مسرح "معين بسيسو" الشعري

د. عبد القادر المقط

وقد كان مشغولاً بقضيتين كبيرتين تدور حولهما كل مسرحياته ، هما : قضية فلسطين ، وقضية الحرية والعدل الاجتماعي . وتتفرع عن هاتين القضيتين قضية ثالثة ألحّت كثيراً على وجدان الشاعر المسرحي حتى لتردّد بصورة أو بأخرى في كثير من مواقف مسرحياته ، هي قضية « تزيف التاريخ » بأقلام الوراقين والمؤرخين ، وعلى ألسنة الشعراء في الماضي ، ووسائل الإعلام الجديدة في العصر الحديث .

ولما كان همّ الشاعر أن يكشف هذا الزيت فإن شخصياته تتسم بالحدة والإحساس العنيف — سواء في شعورها بالإحباط ، أو في تطلّعها إلى الثورة — من خلال مواقف مسرحية مبتكرة ، تفعّل طرافتها على ما قد يكون في الحدة والعنف من تعبير مباشر ، أو نزعة خطابية مألوفة في المسرحيات القومية أو السياسية .

والشاعر في سعيه لكي يستعين بكل إمكانات الشكل المسرحي يسرف أحياناً فيما يقدم من « توجيّهات مسرحية »

يُعدّ الشاعر « معين بسيسو » * ثالث ثلاثة أقاموا عماد المسرح الشعري في إطار الشعر الحرّ ، بعد أن أحسوا أن « القصيدة » لا تكفي وحدها للتعبير عن قضايا العصر ومشكلات الوطن العربي ، ولا تتسع لإمكانات ذلك الشكل الشعري الجديد بما فيه من طلاقة ومرونة . عل أن كثيراً من شباب الأدباء والقراء لا يعرفونه معرفتهم شريكه في الريادة « عبد الرحمن الشوقاي » ، وصلاح عبد الصبور . ولعل ذلك يعود ذلك إلى غيبته عن « المسرح » الأدبي ، وتحوله إلى النشاط السياسي منذ غادر القاهرة حتى موته في السنة الماضية .

وإذا كان « عبد الرحمن الشوقاي » : وصلاح عبد الصبور « قد حاولا أن يمزجا الشعر بالمسرح ، ووفقاً في كثير من الأحيان ، أو غالباً الشعر على المسرح أحياناً ، فإن « معين بسيسو » قد اتخذ من المسرح نقطة انطلاق ، وحاول بوعي — فيه شيء من الإصراف — أن يطوّر الشعر للمسرح ، وأن يستغل كل إمكانات المسرح في إبراز ما تتضمنه مسرحياته من قضايا .

د. فلسطين في قلب ، بيروت ١٩٦٤ ، « الأشجار تسوت واقفة » ، بيروت ١٩٦٦ .

وله من المسرحيات : « ثورة الزنج » وقدمت لأول مرة بالقاهرة في فبراير ١٩٧٠ ، و« شمشون ودليلة » ، وقدمت لأول مرة حل مسرح توفيق الحكيم عام ١٩٧١ . و« مأساة جيفارا » ، و« الصخر » ، و« المصائر بين أمشاطها فوق الأصابع » ، وقدمت لأول مرة في مهرجان المسرح العربي في الرباط و« حاكمية كتاب كلية ودمعة » .

* ولد الشاعر في غزة عام ١٩٢٧ ، وأتم دراسته الابتدائية والثانوية في مدارسها . وفي عام ١٩٤٨ رحل إلى القاهرة وأكمل دراسته العليا بالجامعة الأمريكية في قسم الصحافة وعمل مدرّساً للغة العربية في العراق ، ومدرّساً في مدارس وكالة الغوث في غزة ، ثم عمل محرراً بجريدة الأهرام من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٠ . وتوفي في لندن في يناير عام ١٩٨٤ . وله من المؤلفين الشعرية : « المهرجة » ، القاهرة ١٩٥٢ ، « قصائد مصرية » ، بالاشتراك مع بعض الشعراء . القاهرة ١٩٥٤ ، « مارد من السنايل » ، القاهرة ١٩٥٦ ، « الأردن على الصليب » ، القاهرة ١٩٥٨ ،

ورسم للديكور ، ينقل المشهد المسرحي في أول الأمر لكن جوانبه المركبة ، ما تلبث أن تتحلل إلى أجزاء « بسيطة » تؤدي كل منها « وظيفة » مسرحية واضحة . وقد يجد المخرج نفسه مضطرا إلى تجاهل بعض تلك التوجيهات وعرض النص المسرحي وتأويله بطريقته الخاصة .

وقد يواجه الشاعر في بعض المشاهد مواقف تدعو إلى حوار مألوف في أمثال تلك المسرحيات القومية والسياسية ، لكنه — بقدره شعرية فائقة — يعلو على المألوف بما يثبت في حوار الشخصيات من صور مجازية مبتكرة وعبارات شعرية أصيلة . وهو مع ذلك يستخدم إمكانات الشعر الحر ، وقدرته على الاقتراب من لغة الحياة اليومية ، ولا يأنف من أن يمزج البياني الرصين بالومي « المستهلك » ، وقد يبلغ في ذلك أحيانا ليكشف عن مفارقة صارخة أو ينتهي إلى سخرية لاذعة .

ومن مبتكراته المسرحية التي اعتمد فيها على تداخل الأزمنة ، واختلاط الحاضر بالماضي ، ما قدمه في مسرحيته الكبيرة : « ثورة الزنج » . وهي تقوم في أساسها على تلك الفكرة المحورية المسيطرة عن « تزييف التاريخ » . ويصور المؤلف في المشهد الأول كيف تصنع أجهزة الإعلام الحديثة صورة مقصودة للحاضر والماضي ، وكيف تشكل الوقائع والشخصيات عن طريق « التكرز » — آلة استقبال الرسائل اللاسلكية بالكتابة — ويضيفها بما تريد من ألوان في « غسالة » الصحيفة اليومية . لكن شخصية عبد الله بن محمد قائد ثورة الزنج في القرن الثالث الهجري تخرج من الغسالة ، فتتدرد على ما يراودها من أصباغ ، وتأنى أن تقتل مرة ثالثة على يد وسائل الإعلام الحديثة ، بعد أن قتلت مرتين من قبل على يد المعتمد بأمر الله ويد الوراقين في القرن الثالث . وتحظى المسرحية في مشاهد مبتكرة حادة رفيعة المستوى الشعري والمسرحي في كثير من الأحيان ، مزاجية بين الماضي والحاضر حتى النهاية .

أما في مسرحية « الصخرة » فيقدم الشاعر رمزا لفلسطين ، عامل منجم انهارت فوقه أحجار النجم ، لكن الناس لا يريدون أن يخرجوه فيعود إلى الحياة قويا يموت بحياته الجديدة كثيرون ، ولا يؤدون أن يتركوه يموت ، فيموت بموته كثيرون . لهذا تعرضه وسائل الإعلام — في موقف وسط بين الحياة والموت — راقدا تحت صخرة بلورية يراه الناس من خلالها ، وتجري معه وسائل الإعلام الأحاديث والمقابلات المألوفة ، ويسأله المذيع أسئلة تأتي أجوبتها الملعنة من قبل من وراء الكواليس دون أن ينطق هو بكلمة . وهذه صورة ثانية من صور تلك الفكرة المحورية عن تزييف الحقيقة . وحين يجيب العامل مرة بصوته هو عن سؤال المذيع : هل عندك راديو . . تليفزيون ؟ يجيء جوابه معبرا عن رأى الشاعر في وسائل الإعلام الحديثة وسخريته بها :

« في يوم ما . . ما كان هنالك ما أقرؤه

وفتحت التليفزيون . .

كان هنالك إعلان . . أو تدرى ماذا فعل المحتالون ؟

قالوا إن أحلق ذقني في قاع المنجم

سَمُوا اسم « المومي » . . ونسيت الاسم الآن

وأغلقت التليفزيون . .

وفتحت الراديو . . ضربات فوق الطبل ، وصوت يصرخ :

صوت فلسطين !

كيلو متر هوا ، كيلو متر صراخ

من أجل فلسطين ! »

ولعل في تقديم هذين الممثلين من مسرح هذا الشاعر الكبير — ما يضري شباب الشعراء والقراء بقراءة أعماله المسرحية الكاملة

د. عبد القادر القط

مشهدان

من مسرح « معين يسيسو » الشعري

(١)

ويلحد في تحريك الأوراق والكتب بعضها في يده . حل امتداد الخشبية حبل فسيل وقد حلفت بعض الأوراق والصحف والكتب الملتصقة بالوان الحبر المختطفة . كل من الرجل (التيكروز) والرجل (الغسالة) مبهك في عمله . من الزاوية اليسرى يدخل رجل يحمل فوق ظهره (صندوق الدنيا)

(مقدمة المسرح مثل قوس بوابة . الاضلة خافتة فلما على الديكورات التي تلوح من خلال القوس . آلة تيكروز الى يمين الخشبية تتكلم حيناً وتسكت حيناً آخر ، وإلى جانبها رجل يلقي لي جولها ببعض الأوراق والجرائد والكتب ، ثم ينحني ليتناول جرولا يفرغ منه بعض الحبر الاحمر في جوف الغسالة

يكتسح بعينه الرجل التيكروز وحبل الغسيل والرجل
الفسالة ، ثم يتقدم وهو خارج منطقة الرؤية بالنسبة للرجلين
وهو يتفخ في بوه الصغير) .

الرجل (صندوق الدنيا) :

صندوق الدنيا والتاريخ على حبل غسيل ...
كل التاريخ على حبل غسيل ...
من يملك أن يدفع حفنة قمح أو حفنة ملح ...
أو عيطة في أبوه ...
فليفرج ...

من لا يملك أن يدفع شيئا فليفرج
صندوق الدنيا والتاريخ على حبل غسيل
أوراق تفسل ، أوراق تصبغ ،
والرأس المقطوع وأوراق التفد الزائفة على حبل غسيل ..
صندوق الدنيا ...
صندوق الدنيا ...

(بواجه الصالة)

(يتقدم فوق اللسان الحشوي الممتد من صدر الحفبة)

من يفرج منك يا ساه ؟

كلكم مفصول ،

كلكم مصبوغ ،

كل يتحسس ثوبه ...

كل يتحسس جلده ...

صندوق الدنيا ...

صندوق الدنيا ...

(يسير ويغشى في الزاوية اليمنى وهو يتفخ بوجهه ... آلة التيكروز
تتكك بشدة والرجل يمد في الشريط بقطع جزءا منه وينتجه
الى الرجل الفسالة ويقدم له الجزء المقطوع . الرجل الفسالة
يلقي نظرة على الشريط ثم يلقي به في جوف الفسالة ويتناول
الجرلد ويفرغ منه بعض الحبر الأسود)

قلت لك اخنزن بدل براميل الحبر ،

وبدل براميل العسل ،

وبدل جدار الزيت ،

براميل الحبر الأحمر ...

لكنك قلت الحبر الأسود والأحمر والأخضر والأزرق و ..

الرجل التيكروز (مقاطعا) :

الحبر الواحد يقتل ...

واللون الواحد يقتل ...

والاسم الواحد يقتل ...

والوجه الواحد يقتل ...

والقلم اذا ضابغ بحبرة واحدة يقتل ...

الرجل الفسالة :

يقتل من ؟

الرجل التيكروز :

يقتل صاحبه ...

الرجل الفسالة :

كيف ... ؟

ما دام التاريخ هنا في هذي الفسالة

أوراقا تفسل ...

أوراقا تصبغ كيف نشاء

كيف ستقتلنا الأوراق المغسولة والمصبوغة ؟

الرجل أمام مفروش الزجاجات والأحجار :

ما دمنا نملك هذي الآله ...

ما دمنا نحن نلقها ما نكتب ...

أو نكتب ثانية ما نكتب ...

كيف ستقتلنا الأوراق ؟

الرجل التيكروز (كمن يحدث نفسه) :

لا أدري ..

لكن ما أكثر ما التحل رجلًا مقتولا .

رجلا مفصولا مصبوغا ..

يخرج من هذي الفسالة ..

رجلا نحن قتلناه ..

رجلا في القرن الأول أو في القرن الثالث

أو في القرن العشرين ..

يخرج من جوف الفسالة ..

ويده سيف أو خنجر ..

أو قنبلة أو اصبع ديناميت ..

الرجل الفسالة :

انك تملني ...

لن يخرج أحد من هذي الفسالة ..

ما أتصهم !

كانوا من قبل يدسون السم بشريان التاريخ ..

ويماقب أو يهرب من صم السم ..

لكن من سوف يعاقب من يقتل بالحبر ؟

من يقتل تاريخنا ، من يقتل ابطالا بالحبر !

الرجل التيكروز :

ما أكثر ما أتصوّر ابطالا ..

نحن غسلنا منهم ..

وصبغناهم بالحبر ..

أيديهم ترتفع كأعمدة من جوف الفسالة ..

وتعظم هذي الفسالة ..

تطلق كل سراح المسؤولين المصبوغين

المسجونين هذي الغسالة
وتعظم هذي الآله ..

الرجل الغسالة :

ما أكثر ما صرت تحدث نفسك !
لا بد وأن نفسل هذا الوجه الآن ..
نفسله ، نصفيه ، ونعلقه فوق الحبل .
ستصور بعد قليل ...

الرجل التيكروز :

نصور من ؟

الرجل الغسالة :

نصور من !

وجه فلسطين ...

(تدخل امرأة كالطيف من الجهة اليسرى ،
تصعب رأسها بمنديل أحمر وترتدي جلبابا
أسود تلطخه بفق الحبر ، المرأة تسير وكأنها
تصني للمحاربين بين الرجلين وهما لا يريانها)

الرجل التيكروز :

ولماذا وجه فلسطين ؟
والتاريخ هنا كشريرة لحم في التلاجة ..
في تلاجة كل الناس ..
لا .. ، وجه فلسطين قريب
لنؤلف ونصور وجهها آخر
وجه نرفعه كالخبر ونضرب وجه فلسطين
والتاريخ يمد الكفين بسلة أحجار !

المرأة تتقدم حتى تصعب في منتصف الحلية :

وجهي ؟ ولماذا وجهي أنا يا قتله ؟
وجهي لوح زجاج يكسر كل صباح ..
كي تصنع منه هذي المرأة وتلك المرأة ..
عنقي يقطع ، يفرس سارية في الأرض ..
كي تحقق فيه هذي الربة أو تلك الربة ..
عظمي ينبت أمشاطا من عاج ..
شعري قصوه ويأوه
أصبح هذي الباروقة أو تلك الباروقة
أنا في واجهة متاجرهم تلك الماتيكائن
ماتيكائن فلسطين
تظهر حين يريدون
وتغيب عن المسرح حين يريدون ..
ظهوري حائط ..

وعليه يلمص هذا الاعلان وذاك الاعلان
شريان حبل غسيل

ينصب لتعلق فيه هذي الورقة أو تلك الورقة
أنا في طبق القرن العشرين
أو كل بالشوكة والسكين
لكن سوف يعيشون
سوف يعيشون
وسيقطع هذا الحبل ..
وتعظم هذي الغسالة
وتكسر هذي الآله ...

(تسير وتختفي كالطيف)

الرجل التيكروز :

... لا ... ،

وجه فلسطين قريب ..
لنؤلف ونصور وجهها آخر ..

الرجل الغسالة :

أنا لا أعرف ماذا تعني بالوجه الآخر .. ؟

الرجل التيكروز :

وجهاً تنهض من مقبرة التاريخ ..
وجهاً نفسله ، نصفيه ونؤلفه ونصوره كيف نشاء .
فلماذا لا تلقى في غسالتك ،
بوجه الزنج وقائدهم عبد الله بن محمد ؟

الرجل الغسالة :

الزنج وعبد الله بن محمد !

(يدخل رجل في ثياب القرن الثالث للهجرة ،
وكانه قد خرج من جوف الغسالة ، وهو ملطخ
الوجه بيفع الحبر .. والأصباغ ..)

الرجل :

القتلة !

المعتمد بأمر الله قتلني مره
وقتل على أيدي وراثيه في القرن الثالث مرة
ها هم قد وضعوا السكين على عنقي .. في القرن العشرين
لكن لن أقتل بعد الآن
لن يغسل وجهي .. لن يضعف ويملأ
في حبل غسيل بعد الآن
الدم والخبز وعنقي والسيف
يبي أنا عبد الله .. وبينكم يا قتله !



(٢)

المرأة :

هوذا يسقيك عصير جرائدهم ...
يسقيك عصير الأخبار المكتوبة عنك !
(تبدأ تلدور حول القبة)

المرأة :

صارت قبتك تنظف بالورق وبالماء ..
فالكل يريد القبة يبيضه ..
والكل يريدك لاحقاً فوق السطح ..
ولا ميتاً في قام المنجم ..
لوتخرج من تحت الأحجار ، لمات كثيرون .
لومت لمات كثيرون ..
هذا هو أنت .
لا حي ... لا ميت ..
هذا هو أنت !
هذا هو أنت !

(امرأة ... حافية القدمين ... تظهر من
الكسوليين الأيمن ... وتبدأ تلدور حول
القبة ...)

المرأة :

يذ من تنتظر وراء القبة تحت الأحجار ؟
أنت الآن مزار !
والخير الأول في الصحف ، وفي نشرات الأخبار ..
فوق زجاج القبة ، كتب الشعراء الأشعار ..
والخبر على الرقبة ما زال .
يلفحه حجر كي يلد الأحجار !

(يدخل رجل في ثياب عمال النظافة ، يحمل سكباً
فوق ظهره ، وفي يده جردل وفي يده الأخرى
حزمة من الجرائد ، يضع السلم أمام القبة ،
ويصعد ويبدأ في تنظيف القبة ، بأوراق الجرائد ،
بمد غمسها في الجردل ، ثم يقوم بمصرها ، في
فتحة القبة ...)

(تهلاك تحت اللبة ... حامل النخالة ، يهبط من السلم ... يشده الى ظهوره ، ويتقدم حتى يواجه الجمهور ، والجردل في يده ويصيح) :

هذي القبة صارت تلعب كالبلور

استخدم منذ اليوم « كسينجر » ...

للحمام ، وللتظيف ، « كسينجر » ...

(يخرج ، يدخل ذو القناع اللحي ، ومعه ذو

القناع الأزرق ، المرأة تنهض ، وتبدأ تلوح حول القبة ، يلاحظها الرجلان فيتوقفان)

المرأة :

لو تعطيني فمك المختوم بشمع النحل ...

فالنحل على الجرح طواير

تدخل في الجرح وتخرج منه ،

تسحب قطرات الدم ...

لو تعطيني من صوتك أو ضفيره ..

كنت سأجبل منها ريشا للمصفورة ..

فالمصفورة عريانة ..

تحت الزمانة ..

لو تعطيني من رثتك ورده ..

آنية الزلزال بلا ورده ..

والزلزال مريض

حتى الموت يجب الزلزال : الورده ..

ما أكثر من ألقوا فوق الجرح الشبكه

ظنوا ، جرحك سمكه !

الرجل ذو القناع الذهبي :

من هذي المرأة ؟

الرجل ذو القناع الأزرق :

لم أرها قبل الآن ..

المرأة :

(تواصل دورهما حول القبة)

الصيادون طواير

ملء القبة عصافير

يرش المصفور بحية قمح ،

يسقط في الفخ المصفور ..

والقمحة ، لا تصبح سنبله في حوصلة المصفور ..

(تواصل دورهما)

المرأة :

حين الرُكع ركعوا ، كانت كل الأنهار على فخذيك
واقفة بزنايفها ... ، كانت تهرب كل الأعلام الوطنية ،

من أيدي الرُكع ، كي تلتجئ اليك ..

الفقراء أتوا بالخبز ، وجامك بسبيكة ذهب ،

كل سمسرة البورصة والمحتالين ..

صار سرير فلسطين ..

يتسع لكل القوادين ..

الرجل ذو القناع الذهبي :

أسكت هذي المرأة ...

(الرجل ذو القناع الأزرق يتقدم منها ...

كانها لم تر الرجلين)

ذهب الذهب وبقي الخبز ..

(تصرخ ...)

أمسك برغيف الفقراء وقاتل ،

فالقنبلة من القمح تحمي ..

حينئذ وجه الأرض يشي ..

فرغيف الفقراء .

قنبلة الفقراء

مصباح الثورة !

(تصرخ ...)

ألق القبض على تلك المرأة !

(الرجل ذو القناع الأزرق ينفذ عليها

فتقاومه وهي تصرخ)

المرأة :

من أعطى لك هذا الدور ؟

لو تعطيني خصلة شعر !

شمرّك قد طال وطال هنالك تحت الأحجار .

هل وطن أنت هنا ، تحت الصخرة أم شجرة ؟

أنا لا أطلب علناً منك ولا ثمره ..

لا علم لك

يا من تعطي كل الأعلام لهم ، لا علم لك !

الرجل ذو القناع الذهبي :

اسحبها ...

الرجل ذو القناع الأزرق يجرها وهي تقاومه

تصرخ :

يا من تعطي كل الأسماء لهم لا أسم لك ...

يا من تعطي كل الأوطان لهم ، لا وطن لك ...

أمرأتك باعكت

وحبيبتك أنا ! !

(يسحبها فتصرخ)

استيقظ قبل فوات الوقت

استيقظ قبل الموت !

(اغلام)

الصدق في المسرح دراسة

الصدق الواقعي والصدق الفني ؛ ذلك أننا نجتمع على أن الفن ليس الحياة ، رغم الرابطة القوية التي تربطه بالحياة ، والتي هي سر خلود الفن الخالد . فالحياة إبداع المبدع الأعظم ، وهي خاضعة لقوانين الطبيعة وما وراء الطبيعة ، وللقوانين الأرضية التي شرعها المجتمع ، والفن رؤية خاصة للفنان المبدع لا يحكمها إلا قانون الإبداع . وإذا كان الصدق في الواقع الاجتماعي نابعا من مجموعة التقاليد والقوانين الأخلاقية التي تتضمنها التشريعات السماوية والوضعية ، فإن الصدق في الإبداع الفني نابع من طبيعة الصبغة التي يعبر بها الفنان عن رؤياه ، وهي صبغة تخضع لمعطيات جوهر أساسي يحكم كل الفنون ، هو جوهر الشعر أو « الشعرية » وهو جوهر أصيل ينض في الفن الخالد منذ كان الفن في عصور ما قبل التاريخ ، مروراً بالصياغات الكلاسيكية القديمة والحديثة ، وانتهاء بالصياغات الواقعية والعشوية .

(٧) الصدق الواقعي والصدق الفني

إن النظرة الصادقة الحسية التي تنبعث من عيني « الجوكوندا » ، التي منحها وتمنحها وستظل تمنحها الخلود ، ليست بالتأكيد النظرة التي تنبعث من عيني إنسان حي . حتى ولو كان الفنان المبدع قد استلهمها من عيون الناس ، أو من عيني إنسان فرد ، إنها في الحقيقة نتاج لمسات القرشاة في يد المبدع ليوناردو دافنشي ، ولكن هذه اللمسات كانت تعبر

اعتدنا على أن نطرح قضية « الصدق » في « الفن » كما نطرحها في الحياة ، فإذا كان الفن بكل أشكاله وتعبيراته انعكاسا للحياة على مرارة الفنان المبدع ، وإذا كان « الصدق » فضيلة من الفضائل الأساسية التي تتمسك بها في الحياة كقيمة من القيم التي يجب أن تحكم العلاقات الاجتماعية في كل مستوياتها ، بحيث إذا اهتزت أو ترهلت اهتزت الحياة الاجتماعية وترهلت ، فإن من البديهي أن يصبح « الصدق » جوهرًا في الإبداع ، فإذا خلا منه أصبح مزيفا ، أو مصطنعا ، أو انقضت منه صفة « الفن » وأصبح شيئا خارج الأطر الأساسية للإبداع الفني .

(١) الصدق في الحياة والصدق في الفن :

وخصيصة الصدق في الإبداع الفني هي الجسر الحقيقي الذي يقيم العلاقة الحية بين الفن والحياة ، أو هي السمة التي تمنح الفن وجهه الاجتماعي ، وتحقق وظيفته الاجتماعية إنها الحد الأدنى من الدلالات التي ينبغي بها إبداع الفنان ، لتأكيد انتمائه الاجتماعي النابع من معاناته لقضايا مجتمعه ، متمثلة في هضمه لدروس الماضي ومشاكل الحاضر ، وقدرته على التنبؤ بالمستقبل . ويؤكد التاريخ الاجتماعي للفن أن الإبداع الخالد في الزمان وفي المكان ، خالد حقا لصدق تعبيره عن مجتمعه .

غير أننا يجب أن نفرق ، مع ذلك ، بين « الصدق » في الحياة الاجتماعية ، و« الصدق » في الفن ، أو بمعنى آخر : بين

بالتأكيد عن جيشان إنساني طاغ أفعم وجدان الفنان ، نتيجة لتجربته الإنسانية العميقة في مجتمعه .

إن الاستمارات والتشبيهات والكتابات في شعر الشعراء ، وفي أدب الأدباء ، ما هي في الواقع إلا صيغ أبدعها الفنان الشاعر أو الأدبي ليبر بها عن صدقه هو في مواجهة الواقع ، وهو نوع من الصدق يختلف اختلافا كاملا عن الصدق في الواقع ، وانظر معي ، على سبيل المثال ، في وصف امرئ القيس لخصائه في معركة الفارس المغوار ، نجد أنه قد لاس المستحيل في تصوير حركته وسرعته وارتبائه ، حتى ليخيل إليك أنه لا يصف حصانا ، وإنما يصف كائنا خرافيا من الكائنات التي تغص بها الأساطير .

(٣) الصدق في أدب المسرح وفي العرض المسرحي

وتحتل قضية الصدق في فن المسرح مكانا خاصا . لاعتبارات تتصل بطبيعة هذا الفن كجميع للفنون من ناحية ، ولأنه فن جماعي من ناحية أخرى . إننا نتحدث هنا عن المسرح كظاهرة ثقافية اجتماعية حي ، في صورة عرض مسرحي يقوم على كافة الركائز التي يقوم عليها العرض المسرحي : النص المسرحي (الكلمة) ، والإخراج ، والأداء بكل طاقاته الإبداعية ، من تمثيل ورقص وعزف وغناء وفنون تشكيلية تدخل في صياغة الإطار التشكيلي للعرض (الديكور - الأزياء - الإكسسوار ... الخ) . فلذا كان النص المسرحي فرعا من فروع الأدب تحكمه قاعدة الصدق التي تحكم كافة الفنون الأحادية ، فإن تحقق الصدق فيه غير كاف بذاته لتحقيق الصدق في العرض المسرحي ، وهو لا يمكن أن يتحقق إلا إذا توافر ركن الصدق في أداء كافة المؤدين والمبدعين في الصيغة المركبة للعرض المسرحي ، غير أننا لا نستطيع كذلك أن نرصد ركن الصدق في تفاصيل العرض المسرحي إذا لم يكن متوافرا بآداء ذي بده في النص المسرحي الذي يقوم عليه العرض . ومن ناحية أخرى فإننا لا نستطيع أن نحمل مسؤولية توافر ركن الصدق لمجموع الفنانين المبدعين في العرض المسرحي بحيث يكون كل منهم مسئولا عن توافر هذا الركن في أدائه أو إبداعه قياسا على مسؤولية الكاتب المسرحي في هذا الشأن ، من هنا كان لا بد من مبدع آخر - (أحادي) - يتناول نص الكاتب المسرحي (الأحادي) برؤية إبداعية نابغة من رؤية مبدع النص ، ويكون مسئولا عن تحقيق الصدق في كافة تفاصيل العرض المسرحي : هذا المبدع هو المخرج . غير أن المخرج لا يؤدي أداء أحاديا ، شأن كاتب النص ، والصور ، والمثل ، ومؤلف الموسيقى ... الخ . وإنما يكتشف الصدق ويكشف

عنه لغيره من المؤدين والمبدعين ، ويعاونهم على تحقيقه ، ويرافق هذه العملية في صبر وأناة ، على مدى شهرين أو أكثر ، وقد تمتد فترة البحث والتدريب والتجريب إلى عام أو أعوام ، حتى يحقق جيش المؤدين والمبدعين ذلك الكم الهول من الصدق الفني اللازم لإقناع الجماهير بصدق العرض المسرحي وضرورته في جلته وفي تفاصيله ، بحيث إذا اهتز خيط واحد من خيوطه أو اختل ، انطلق خناجر الجمهور في أسى ولوعة : يا خسارة .!! ولقد بذل كثيرون من رواد الإخراج المسرحي في العالم أعمارهم في سبيل البحث عن حقيقة هذا الصدق الفني في المسرح ، وعن منهج وطريقة للتوصل إليه وتحقيقه على المستويين النظري والتطبيقي . ونحن نجد في منهج قسطنطين استانسلافسكي على سبيل المثال مقياسا صادقا لقياس درجة الصدق الفني في أداء الممثل ، حيث يطلب إليه أن يسأل نفسه أمام كل صغيرة وكبيرة ، وفي كل خطوة إبداع : « لو أنني ... لو أنني في مكان هذه الشخصية بالفعل في هذه الظروف النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، كيف كنت أنصرف ؟ كيف كنت أقول ؟ كيف كنت أسلك ؟ » .

ولكن هذا المنهج إذا كان صالحا للتطبيق في إطار المذهب الواقعي ، فإن صلاحيته تصبح محدودة في مذاهب أخرى ، وبوجه خاص عند التجريبيين ؛ إنهم يبدؤون إبداعهم من حيث يتهم الواقع ، ولا يريدون لهذا الإبداع أن يتلوث بأوزار الواقع وسليبياته وقيائحه ، لذلك فإنهم يبدعون على أرض « المثالية » ويتجردون من أية مشابهة للواقع أو تغل له ، وما هو ما يرهولند ، رائد الإخراج المسرحي النقيض لأستاذه استانسلافسكي ، يطلب إلى الممثل أن يرمي بأدائه الصوت إلى عليين ، بحيث يكون وقعه كقطرات الماء على المصعد ، وهو عندما يصنع معيارا كهذا للأداء الصوتي عند الممثل ، إنما يريد له في الواقع أن يتحول إلى آلة موسيقية ، مجردة من كل ما يوقر الإنسان الحي من دم ولحم وانفعال وعرق ومشاكل صغيرة ... الخ .

وبين هذين المعيارين في الواقع تقع دائرة واسعة الأرجاء لتحقيق الصدق الفني في الصورة المسرحية : معيار الشعر الخالص عند التجريبيين ومعيار الجوهر الواحد الذي لا يتغير بتغير الزمان والمكان عند الواقعيين : « لو أنني ... »

والمشكلة الحقيقية في الأمر هي أننا لا نملك لكل من المعيارين قياسا موحدًا في كل أمر من الأمور ، أو قاموسا للأوضاع والأشكال التي تحقق المعادل الإبداعي للصدق . من هنا تتسع دائرة البحث وتشعب ، ويصبح لكل مبدع مقياس

الصادقة ، لأنهم سطحيون ومزيفون ولا يريدون أن يروا أبعد من أفقهم الضيقة وأهدافهم السكينة . !!

(٥) الصدق والفن في المسرح

إن « الصدق الفني » هرووج « الدراما » كما هوروج الشعر في كافة فروع الإبداع الفني ، ولكن « الدراما » صيغة تختلف عن كل الصيغ في الفنون الأخرى ، لأنها صيغة جماعة أولا ، وللحوار الدائم بينها وبين الواقع الاجتماعي ثانيا . وكما أن للدراما أشكالاً وصيغاً متعددة بتعدد الأزمنة والأمكنة ، فكذلك تعدد أشكال الصدق الفني في الدراما ومعاييرها في التنظير وفي التطبيق ، فنحن لا نستطيع أن نطبق نفس المعايير على مسرحيتين من مسرحيات شكسبير مثل الملك لير ، وحلم ليلة صيف ، ولا نستطيع أن نأخذ بمقياس واحد في البحث عن الصدق الفني عند عازف الآلة الموسيقية ، والمغني ، والراقص ، والممثل ، بل إننا لا نستطيع أن نأخذ بنفس المقياس في مواجهة ممثل في مسرح « الترو » الياباني وممثل يؤدي شخصية واقعية أو رومانتكية أو كلاسيكية في المسرح الغربي ، ولكن هناك حدا أدنى من جوهر الصدق الفني لابد أن يتوفر في كل الأحوال ، ومن هذا الجوهر يلتصق سحر الدراما ، وتتكمّل قدرتها على إقامة ذلك المهرجان الحلي الساعن للمسرح في أحضان الجماهير . وكلما ارتفع وهج الصدق الفني في المسرح نصا وعرضا ، كلما اشتعل حماس الجماهير وحقت له الازدهار ، والعكس صحيح ، فكلمّا جف الصدق وترهل وتضالّد ، وحل محله الزيف والتزهيج والصنعة القبيحة ، كلما ابتعدت عنه الجماهير وتركته يتخبط في الكساد والانكسار .

من هنا كانت فترة الفاشية في إيطاليا مرحلة جفاف مسرحي ، رغم الأحوال الكثيفة من المسرحيات التي كتبها الكتاب ، ونشرتها المطابع ، ثم ألغى بها على الأرصفة بعد انتهاء الحرب الثانية بهزيمة الفاشية ، ومن هنا كن مسرح هروب ب . بريشت من وجه النازية ليدفع في أمريكا مسرحا جديدا يشكل منهجا جديدا في الفكر المسرحي المعاصر ، ومن هنا أيضا نستطيع أن نناقش أسباب ازدهار المسرح المصري في فترات ، وأسباب انكساره في فترات أخرى ، فيصرف النظر عن انعكاس المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية على هذه الفترات ، مما يشكل مناخا خصبا أو عقيا للإبداع المسرحي ، تبقى قضية « الصدق » في المسرح قضية قائمة بذاتها ، طالما أن هناك مسرحا ومسرحيين .

خاص لقياس الصدق الفني في كل لحظة إبداع ، بما يمكن أن يوصلنا إلى « نسبة » معيار الصدق الفني والواقع أن معيار الصدق الفني . في العرض المسرحي معيار نسبي في البداية . وموضوعي في النهاية ، فهو نسبي من وجهة نظر الفنان إلى إبداعه ، ولكنه يصبح موضوعيا عندما يلتقي هذا الإبداع بالجماهير من ناحية ، وبالتقد من ناحية أخرى ، عندئذ يعطى الجمهور والتقد ثقة للعرض المسرحي ، فيكون صادقا ، أو يسحب ، من هذه الثقة ، فيكون مزيفا وكاذبا .

(٤) (معايير الصدق في المسرح)

وعندما نتحدث عن المسرح الجاد ، والمسرح الرخيص أو الاستهلاكي ، فإننا في الحقيقة نتحدث عن المسرح الصادق والمسرح الكاذب أو المزيف ، بمعنى أن المسرح عندما يقوم على الصدق الفني - بصرف النظر عن المعيار ، واقميا كان أو تجريديا مثاليا - فنحن نقبله ونرحب به ونمنحه ثقنا على أنه مسرح جاد وصادق ، وعندما يفقد خاصية الصدق بكل معاييرها ، فإننا نرفضه على أنه مسرح استهلاكي وكاذب ومزيف . ينطبق هذا على التراجيديا (المأساة) كما ينطبق على الكوميديا (الملهة) ، فالأمر قد تكون صادقة وقد تكون كاذبة ، وكذلك الملاحى .

وتعترض الحياة الإنسانية فترات تتسم بالانحدار الحضاري ، حيث يستبدل بالصدق الكذب ، وبالأصالة الزيف ، وبالجملال القبح ، وبالإحساس الصادق الصنعة القبيحة ، وهنا ينزى فلاسفة الإبداع إلى العمل ، داعين إلى العودة إلى الجمال والصدق والخير . ويعتبر لويجي بيراندللو من فلاسفة الإبداع المسرحي - أدبا وعرضا - الذين اهتموا بها بين الحريين العالميتين بقضية الصدق الفني في المسرح ، ففي مسرحياته الثلاث التي تحمل عنوان « مسرح الاقنعة » (ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، لكل حقيقة ، الليلة نرحل التمثيل) يواجها الكاتب المخرج الفيلسوف بحقيقة صارخة في المسرح : أن النص يمكن أن يكون قائما على الصدق الفني ، وأن الأداء يمكن أن يعصف بهذا الصدق فيقلب زيفا . . من هنا تتجسد مأساة الشخصيات الست في مواجهة المخرج والممثلين في مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ، فهذه الشخصيات تعيش حقيقتها الصادقة ، وتحسها ، وتأن أن تنكر لشيء منها أى شيء ، والممثلون لا يدركون هذه الحقيقة

قضايا الإنسان المعاصر في مسرحيات «على سالم» القصيرة

دراسة

وبالنظر إلى الإنسان عند (عل سالم) يتضح مدى اهتمامه به، طارحاً من خلاله قضايانا المعاصرة، التي هي وليدة ظروفنا الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية معاً. وسوف نبحث عن هذا الارتباط من خلال تحليلنا لمسرحياته ذات الفصل الواحد. دون قصد إلى النقد بل إلى التقديم والتعريف.

والكاتب يتناول في مسرحياته عدداً من قضايانا المعاصرة منها:

قضية الحرية ويعالجها من خلال مسرحية «البوفيه» .
وقضية الأمن والأمان ويعالجها في مسرحية «الملاحظ والمهندس» .
وقضية الصحافة وشرف الكلمة في مسرحية «الكاتب والشحات» .

وقضية السلطة والتواصل والانقطاع بين الإنسان وهذه السلطة. ويتصدى لها في مسرحيته الأخيرة «المقاتل» .
وكلها قضايا حيوية؛ معاصرة تشغل الناس .

البوفيه :

تناقش هذه المسرحية حرية الإنسان (حرية التي هي حق

في منتصف الستينيات ظهر (عل سالم) كواحد من الكتاب المسرحيين الذين يلتزمون بصدق الكلمة، كتب العديد من المسرحيات ذات الاتجاه المميز، فاستخدم الفانتازيا في مسرحية «الرجل الذي ضحك على الملائكة» ومسرحية «لا المغاريت الزرق» ، وكتب مسرحية «الناس إلى في الساتر الثانية» وذهب إلى الأسطورة مرة في مسرحية «أنت التي قتلت الوحش» وتأثر بنكسة ١٩٦٧م فكتب مسرحية «عملية نوح» ، وكذلك في حرب الاستنزاف كتب مسرحية «أغنية على المر» ثم كتب مسرحية : «عفاريت مصر الجديدة» ومسرحية : «الملوك يدخلون القرية» وفي الثمانينيات كتب مسرحية : «بكالوريوس في حكم الشعوب» ومسرحية : «الملاحظ والمهندس» ١٩٨٠ ، والمقاتل ١٩٨١ ، وكان قد كتب قبل ذلك مسرحيتي «الكاتب والشحات» و«البوفيه»

وأعمال «عل سالم» المسرحية تكشف مدى ارتباطه — ككاتب — بالواقع المصري والإنسان المصري . والإبداع لديه مرتبط بالتاريخ . بمعنى أنه يعبر عن مراحل التطور المتعددة في الواقع المصري ، وما تركه هذه التغيرات من مظاهر وما تفرزه من ظواهر ، تنعكس أولاً وأخيراً على الإنسان المصري وسلوكه ، وأحاسيسه ومشاعره .

من حقوق الشخصية فهي ليست منحة من الذين يملكون منعها قهراً ومنعها مزاجاً) من خلال المؤلف - بطل المسرحية - الذى يتقدم إلى مدير أحد المسارح بنص يوافق المدير على عرضه شريطة أن تحذف كلمة واحدة جاءت فيه وهي كلمة « ابن الكلب » ؛ فلا يوافق المؤلف ويعد هذا عدواناً على حريته فى التعبير مما يتعارض مع تكوينه النفسى والفكرى .

يقول : أنا مش مصور فوتوغرافى .. أنا باعمل حاجة ثانية خالص ، أنا بفك حياتنا وأركبها على مزاجى .. بطريقى .. بتطلع حاجة ثانية ، حاجة مختلفة خالص .. لكن لو دقت فيها تلاقيها هى هى !!

لقد لخص (على سالم) مفهومه للعملية الإبداعية عند الفنان الملتزم فى كلمات قليلة صادقة . ولأن المدير (يمثل السلطة) لا يعجبه هذا الأمر يقع المؤلف فى حالة من الحصار النفسى ، الذى يؤدي به - فى النهاية - إلى الانهيار التام .

يقول البطل : أنا حرّ
المدير : نعم ؟ .. انت إيه ؟
البطل : أنا حر .

المدير : كلمة مالهاش معنى .. ما كل الناس أحرار .
البطل : أنا حريص هذا نوع تانى ، أنا حريص أنى أوريهم حريتهم .

المدير : مين اللى اذاك الحق ده ؟
البطل : (متضامناً) .. مش عارف .. أرجوك الأباجرة تاحية هينى .

المدير : بتكتب ليه ؟
البطل : مش عارف !
المدير : بتكتب لين ؟
البطل : مش عارف !

ويستمر المدير فى إحكام الحصار حول « المؤلف » إلى أن يفقده الإرادة ، وهو كما نعلم من خلال المسرحية قوى الإرادة حتى ينتهى إلى حالة من حالات الانهيار التام ، فهو على استعداد لأن يفعل أى شئ يخرجه من الحالة التى أوقعه فيها المدير ، عندما سلب ضوء الأباجرة القوى على عينيه وهو يتكلم .

ولهذا الموقف الذى رسمه « على سالم » ؛ صورة نفسية أوضحها مدرسة « التحليل النفسى » ، هى أن المؤلف - فى المسرحية - قد انتابته تلك الحالة التى تعرف فى علم النفس الحديث بالهوية أو المخاوف المرضية ، وهى هنا فى « الهوية »

تتمثل فى الخوف من الضوء الساطع . وتفسير ذلك - دارمياً - هو أن هذا الخوف - فى حد ذاته - رمز لصراع فى نفس المؤلف ، بطل المسرحية ، بين اللاشعور والضمير ، من نوع الصراع الذى يحدث فى حالات الحصار ، وهو واقع بالفعل على بطل المسرحية خوفاً من نتائج تحقيق الرغبات المحرمة للكبيرة فى اللاشعور . وسرعان ما يسقط المؤلف هذا الخوف على شئء خارج نفسه ، وهو هنا يسقطه على الضوء الساطع ، المنبعث من الأباجرة وتلاحظ أن الحوار أو بمعنى أصح : الحصار - قد امتد تأثيره إلى الحد الذى صرخ معه المؤلف : مش عارف .. مش عارف .. مش عارف .. أرجوك الأباجرة تاعيان ! إنه لا يملك حرية أن يقول ما يريد ؛ لقد فقد حرية القول وحرية الفعل !

وهو برغم انتزاع إنسانيته يحدد موقفه الصحيح - برغم الظروف التى وقع تحت تأثيرها .

يقول : أنا لازم استحسّل .. فيه ناس كتير استحسّلت .. سقراط استحسّل .. جاليلو .. الحقيقة هى الفن .. أنا لازم أكتب فن لو ما كتبتش فن حابىي مجرم .. الفنان اللى ما يكتيبش فن يبقى مجرم ..

ثم يبلور « على سالم » القضية ؛ موضحاً رؤيته الواعية عندما يحدد أن الذى يجلس على كرسى السلطة ؛ يملك أن يقول نعم أولاً ؛ وما دون ذلك عليه الطاعة ؛ له أن يتحكم فى كل شئء حتى حرية الإنسان طالما أن الظلم فلسفته - وهذا شرط من شروط تأجير « البوفيه » الذى استخدمه « على سالم » رمزاً للقمع والتسلط ، من قبل الذين يجلسون على مقاعد السلطة .

ولأن المؤلف قد فهم فلسفة اللعبة « لعبة الكراسى » فقد انتهر الفرصة ؛ وجلس على الكرسي - رمز السلطة - فى غفلة من المدير فاستطاع أن يملك ما لم يستطع أن يملكه وهو بعيد عن الكرسي . ملك حق المنع والمنح .. استطاع أن يمارس القهر على المدير الذى أصبح ضعيفاً كذبابه - مادام من شروط العقد فى « البوفيه » ما يبيع له هذا .

ولأن المؤلف فى الأساس فنان ، والفن فى رأيه هو الحرية ، فلم يحاول أن يتمسك بهذا الكرسي ، فتركه - ثانية - للمدير الذى عاد إلى ممارسة اللعبة من جديد . لعبة المنع والمنح . لعبة القهر والتسلط من أجل .. لللاحقة .

الكاتب والشحات :

وإذا كان « على سالم » قد تناول قضية الإنسان والحرية فى البوفيه ، فهو فى مسرحية « الكاتب والشحات » يناقش القضية

الكاتب : كل أنواع السلطة محتاجان . الأتينا لوجت تحكم محتاجين

الشحات : موهوب ؟ ذكي ؟ غلص ؟ شريف ؟

الكاتب : لا .. خدام وشحات .

الشحات : الحاجتين دول هم سكة السلامة .

الكاتب : أحياناً .. السلطة بتحتاج الشرفاء .. لكننا دائماً

عاوزة الخدامين .. دى الحقيقة اللى أنا عرفتها

بلدى .. وعلى الكاتب أنه يختار وأنا اخترت ..

اخترت بوعى .. وبكامل إرادى ..

وعندما يكشف « الشحات » هذه الحقيقة لا يملك إلا أن

يطلب من « الكاتب » أن يقتله قتلاً مادياً ملموساً « بالفلك »

الذى أعطاه له ؛ فلقد قتله من قبل عدة مرات قتلاً معنوياً .

نراه يعطيه الفلك يقول :

— برافو .. أنت خلوت معاك قلمك . قاعد على مكتبك ..

والباب مقفول عليك ؛ والورق قدامك . والمطبعة بتستاك .

حاتكتب وحاشوف دلوقت بعينك تأثير قلمك (يامر بحزم)

اكتب « وبلا تفكير » الكاتب ينفذ الفلك في قلبه ؛ والشحات

يطلق آهة مكتومة وعوت ..

وهذا هو البعد التراجيدى في شخصيته ؛ وذلك لأنه عرف

الحقيقة ، ولم يستطع مقاومتها أو مواجهتها مواجهة فعلية

لجزءه ، ففضل الموت على الحياة بدون مواجهة يتضح من

هذا أن البطل التراجيدى عند « على سالم » ليس كالبطل

التراجيدى القديم الذى كان يتصارع مرة مع الألهة ، ومرة

— مع القدر — بقدر ما هو هذا البطل التراجيدى الذى يتصارع

مع واقعه ، ولا يملك إزاءه المقاومة ؛ فيشعر باغترابه في هذا

الواقع ، فيكون الموت حلاً لعذابه التراجيدى ؛ وهذه النقطة

سوف نعطيها اهتماماً خاصاً ؛ عندما نتعرض بالنقد لبعض

جوانب المسرح عند « على سالم » بعد تحليلنا لها بداية ..

الملاحظ والمهندس :

في مسرحية « الملاحظ والمهندس » تعرض « على سالم »

للواقع وهو في صراع بين شديدين ويكشف أبعاد كل منها على

حدة فيصور هذا التعارض في الموقفين : موقف (الملاحظ)

الذى يمثل — في المسرحية — الأصالة التى لها جذور عميقة في

الواقع ؛ وهذه الجذور تجعل شخصيته ثابتة متزنة ؛ لا يخاف

من شيء فليس هناك ما يدعو إلى الخوف ، لأنه على علم بكل

الظروف الموضوعية المحيطة بواقعه فهو منه ؛ وليس دخيلاً

عليه . وموقف « المهندس » الذى يمثل « المعاصرة » والذى

نفسها ، ولكن من زاوية جديدة إذ يتناول الإنسان والصحافة وشرف الكلمة ، عندما تكون كالسيف ، سيف الحق ، وعندما تكون كالخنجر .. خنجر الخيانة . عندما تصبح الصحافة هي لسان السلطة بدلاً من كونها لسان الشعب !!

والمرسحة تتناول أزمة ذلك « الشحات » الذى أصبح شحاذاً بالصدقة ؛ وذلك أثناء مواجهته للكاتب المعروف « الأستاذ زرميخ » الذى يوجد على قمة أكبر الأجهزة الصحفية فهو يتحدث في الإذاعة ، والتلفزيون ، يكتب الشعر والقصة والسياسة . هو رئيس تحرير ، ورئيس مجلس إدارة ، يقرر أنه اشتراكى (يس اشتراكى وطنى مصرى . مؤمن بالمرورية مؤمن بالأديان وبالقيم الروحية ؛ مؤمن بالثبيل والأرض الطيبة ، والهوا والفلاحين والمعامل والراسمالية الوطنية والجنود والمتقنين ، أنا ضد الشيوعيين فقط) .

وواضح أنه يرفع الشعارات لإرضاء كافة الأطراف ؛ فلقد كان قبل الثورة يدافع عن « الملك » ثم سبه فيما بعد !! ودافع عن (محمد نجيب) ثم سبه — أيضاً — فيما بعد وكتب أجمل الكلمات عن « عبد الناصر » ؛ ثم كتب أقل الشائتم عنه ، إنه على حال من القلق يظهر بها شخصيته الانتهازية ؛ وتطلعه الطفلى على حساب صحوة الضمير وحرية الكلمة ... وصدق التعبير ..

وعندما يواجه (الشحات) في لحظة من لحظات ثورته وغضبه مواجهة موضوعية (والشحات في هذه المسرحية يمثل الإنسان بصفة عامة ؛ الإنسان الذى لا يقبل الزيف لأن جوهره نقى ؛ ولو كشف هذا الزيف وعرفه لتخلص منه ولو بالتخلص من الحياة ذاتها ، وهذا أخضع سبيل للمقاومة ؛ وهذا ما حدث (للشحات) في نهاية المسرحية) يفهم الحقائق .. يفهم حقيقة هذا «الكاتب» الذى كان يؤمن به في يوم من الأيام .. يقول :

الشحات : من أكثر من ثلاثين سنة وكل كتاب البلد قاطعين تذاكر ذهاب وإياب في كل سجون مصر .. والى يترقد ، والى يبتنى ، والى يتعزل .. والى يبعد في بيتهم .. حضرتك ما يحصل لكش حاجة أبداً .. كل أنواع السلطة اللى عدت على مصر عارفة ومتأكدة إنك وضد .. شريس .. منافق .. جاهل .. ومع ذلك بيحموك ويرفعوك لقوق .. دائماً لقوق .. عمرك حتى ما خدت انفلونزا .. ليه ؟!

ليس له جذور تعطيه خاصية الامتداد في الأرض ؛ ومن هنا فهو شخصية مهتزة لأنها ليست نتاج الواقع المحيط بها ، ولكنها دخيلة عليه ، هو يبحث عن أمته الشخصية ؛ يستخدم القوة - قوة السلاح - وسيلة لتحقيق هذه الغاية . والمرحبة تناول في ذكي لقضية الأمن والأمان المطروحة على الساحة الدولية .

يدخل « المهندس » على « الملاحظ » في الاستراحة المعدة لها معاً ؛ ويغير كل شيء ، يستبدل بمفردات المعيشة البسيطة كل ما توصلت إليه التكنولوجيا الحديثة من تطور .

المهندس : الحيطان تتلرز ورق تأخذ وش زيت ، ويعدين تتلرز ورق .. الأرض تتضرش موكيت .. الحوض ده يتغير .. يبقى متتالي ستيل . ويركب على الصنبور فلتر (ميكرونايت) .

ويطلب المهندس من (الملاحظ) ضرورة التخلص من كل الأشياء التي يمكن أن تهدده - فيها أسماء - بأمنه الشخصي . ويلاحظ أن « على سالم » قد أجاد في فنية دارمية ترجمة الخوف الذي ينتاب « المهندس » الدخيل . خوفاً على أمته وإحساسه بعدم الأمان . في هذه المنطقة الغريب عنها .

أ - خوفاً من وجود القصب في حقل قريب من الاستراحة . المهندس : أي حد يستخفي في القصب ، يمكن يصطاد حد فينا (الملاحظ تستولي عليه دهشة مفاجئة)

الملاحظ : محصلش قبل كده ؟

المهندس : اللي محصلش قبل كده ممكن يحصل بعد كده ب - يحمل مسدساً ؛ وعندما يسأله الملاحظ عن السبب يقول :

- تسليح شخصي أهم حاجة بالنسبة للإنسان هي أمته الشخصي . بين المصنع وبين المساكن اتنين كيلو .. ممكن حد يطلع على !

ويقرر في موضع آخر - فيها يتعلق بأمن الشخصى :

- ما أقدرش أسبب المسائل سداح مداح .. ولابد أعمل حساب كل الاحتمالات .

ج - يملك رشاشاً صغيراً لنفس السبب « الأمن الشخصى » ويشعر في الوقت نفسه أن مجرد وجود السكاكين والشوك في المنزل تعد سبباً من الأسباب التي تهدد أمته الشخصى ، وعندما

يشعر « الملاحظ » بهذا يقوم بإلقاء السكاكين والشوك من النافذة ؛ والمهندس يفسر الأمر تفسيراً آخر يقول للملاحظ :

-- ممكن تستاه منى ويعدين يتزايد استيماك ويتحول لحقد .. حقد يعنى قلبك ويشل عقلك .

ويكتب « على سالم » هذا الخوف في نهاية المسرحية ، عندما يسأله الملاحظ :

-- ماذا ستفعل مع العقارب ؟؟

والملاحظ يستطيع أن يتخلص منها بضربة (ششيب) ويسأله المهندس في ارتياب :

-- يعنى لو قرصت حد .. موتته ؟!

الملاحظ : في دقائق .. بس مش أى حد .. أهل المنطقة -- هنا -- واخدين عليها .. أنا شخصياً اتلذعت منها كثير

وعندما يسأله « المهندس » عن الطريقة التي بها يستطيع أن يتخلص منها يقول « الملاحظ » : زى ما حضرتك شفت .. بالششيب .

المهندس : بالششيب ؟!

الملاحظ : أو بالجزمة .. أو بالقباب . دى الأسلحة الفعالة ..

ويعاين « الملاحظ » على « المهندس » التخوف لإحساسه بأنه لا فائدة فيه ، طالما ظل هذا الشيء يحتاج تفكيره .. (الأمن الشخصى) .. كما يراه هو .. لا كما يحده الواقع وبنام « الملاحظ » وهو يشعر بالأمن والأمان لأنه صاحب المكان . ولا شيء يؤرقه ، بينما يجلس المهندس على سريره ، يرفع الخدلة بحذر ، ويبحث تحتها . ينقل بصره بين الجدران ، ينحني تحت السرير ويراقب أسفله يعود بسرعة لأمتعته ، ويخرج مصباحاً كهربائياً صغيراً ، يمسكه بيده اليسرى ، وياليمنى يمسك المسدس ، يتذكر شيئاً .. يترك المسدس ويمسك فردة الشيش بدلأ منه ، يبحث جيداً تحت السرير ، يجلس متلاحق أنفاس .. ينظر حوله ببطء في دائرة كاملة .. يقفز فجأة وأفقاً .. يراقب مقعداً صغيراً يمسك بمسدسه في يد والرشاش في اليد الأخرى . ويستمر على هذه الحالة من الخوف إلى أن ينزل الستار . وسوف يتشغل (المهندس) تماماً في أحداث أدنى تواصل بينه وبين الملاحظ (الطمنن) ، طالما ظل هذا الوهم قائماً على الدوام ، وهم (الأمن الشخصى) .

المتفائل :

تعتمد مسرحية (المتفائل) على شخصية واحدة هي

شخصية (المتفائل) ويلاحظ أن مسرح الشخصيات - على عكس مسرح الأنماط - يفترض أن الإنسان يتفاعل على الدوام مع بيئته . . . ومع واقعه بكل أبعاده ومع كل نقطة احتكاك بالواقع ترجع الشخصية إلى تحليل أفكارها والتأثير في واقعها .

● والمتفائل في هذه المسرحية ليس إنساناً عادياً ، لكنه عالم (حاصل) على درجة دكتوراه ، له العديد من المحاضرات والمقالات الخاصة بعلم مشاكل الإنسان ، نشرها في البلدان الأوروبية (ألمانيا - هولندا - إنجلترا - أمريكا) وهو متفائل جداً بأنه سوف يستطيع أن يقابل هذا المسؤول الكبير ويتفاهل جداً بأنه سوف يشركه مع في حل مشاكل الإنسان . ومتفائل جداً بأنه سوف يسعد بقلقه حاجته إلى أمثاله من المخلصين الذين يساعدونه في حل المشاكل . . يقول : (هو مشغول جداً ، هي هي المسألة - باختصار مليون مشكلة يصعبوا عنده وتلاقيه يا عيني نفسه في ناس مخلصين تساعده) .

-- وهو مصر على مقابلة حتى (ولو اضطر إلى أخذ إجازة سنة بدون مرتب أو أربع سنين إجازة) . . وهو مؤمن بهذا المسؤول الكبير جداً . . يقول :

-- (هل فكرة يا آتس ، أنا مؤمن بيه جداً . . مش مؤمن بيه علشان الحاجات التي عملها ؛ لأنا مؤمن بيه علشان الحاجات التي هايعملها . . هايعملها بعد ما يسمعي . . أنا عندي حلول لكل المشاكل . . وحلول مبنية على أساس علمي . الأكل والسكن والتعليم والمواصلات ؛ وكله . كل حاجة) .

١ - في محاولة أولى من (المتفائل) لكسر حدة الانتظار ومرارته ، يتوهم أن هناك صديقاً قد مات فيسرد قصته على (السكرتيرة) التي تستمع إليه ولا تتكلم معه .

(وهل سالم) لا يسرد هذه الحكاية على لسان (المتفائل) بلاهدف ، بل يأتي بها من خلال شخصية المسرحية ، ليعطيها مدلولاً ومزماً لمعاناة الإنسان المصري عبر تاريخه المعاصر - خاصة المثقف - فيبدأ به منذ الطفولة ثم الجامعة . ثم السجن بسبب أحداث (حريق القاهرة) في يناير ١٩٥٢ ، ثم خروجه من السجن لكي يدخل الجيش ، ثم أسره في معركة ١٩٥٦م ثم سفره إلى العراق للعمل ؛ وعودته بلا شيء ثم رحيله إلى سوريا بعد قيام الوحدة بين مصر وسوريا ، ثم صودته بعد الانفصال أو ذهابه إلى اليمن لكي يشترك في الحرب هناك

ودخوله حرب ١٩٦٧ ؛ وإصابته في مقتل . وعلى سالم يلخص تلك المعاناة التي يعانيها الإنسان المصري في جملة رائعة إذ يقول على لسان بطله الوهمي - (أنا حاربت دفاعاً عن حقوق الآخرين في كل مكان . . نفسي أحارب دفاعاً عن حقوقي) ثم دخوله حرب ١٩٧٣ واشترائه في العبور وموته في المعركة .

٢ -- وفي محاولة ثانية من المتفائل لكسر حدة الانتظار - ومرارته يحاول مغالبة السكرتيرة وينجح بالفعل في إقامة علاقة عاطفية بينه وبينها رغم صمتها الدائم . .

ونلاحظ أن (على سالم) قد استخدم في محاولته الأولى (الرمز) لكي يبين - من خلاله - معاناة الإنسان المصري وصموده . وهو هنا - في محاولته الثانية يستخدم (الحلم) فهو من خلال تلك العلاقة العاطفية التي يتوهم قيامها بينه وبين السكرتيرة ، يسقط حلمه في التغيير ، تفسير الأوضاع وما يتحقق معه من رفع لهذه المعاناة التي يعيشها الإنسان . من أجل تحقيق طموحاته . . يحلم معها فيما يريد أن يكون بالفعل ويدور في لا شعوره يقول :

-- (كل ولد من ولادنا هايبكل بيضة مسلوقة كل يوم الصبح . . هاتصيف كل سنة . وهاتشقي كمان ، إحنا والولاد هاتمتع بكل شيء مش هايقي فيه حفر في الشوارع علشان حد يقع فيها . الكتب هاتبقى رخيصة جداً والمزليكة . . مرتباتنا هاتكفيها وهاندخر منها كمان . . والأولاد هايطلمعوا أحرار ، لأنهم هاتبروا في مجتمع ديمقراطي حقيقي . . العلاج مجاني - مفيش خوف من المرض - أنا مش بكلمك عن مجتمع خيالي هو ده هايقي حال مجتمعتنا بعد ما أقابله . التغييرات دي كلها مش هاتأخذ وقت طويل !) .

وهو متفائل حتى في حلمه ؛ وفي خضم حالته تلك من الانتظار ومرارته وحلمه وخيالاته . يفقد كل شيء حتى إنه يسأل نفسه لجام لمقابلة هذا المسؤول الكبير ؟

ويقرر في النهاية - أن يتقدم المكتب لكي يقابله ، ويتبنى بأس الانتظار ، ولكن المفاجأة تصفسه : « لا أحد . . لا شيء . . لا مكتب . . لا مقاعد . . جسدان فقط . . أرض وسقف . . لا أحد . . لا شيء . . لا شيء . . » .

ويصاب « المتفائل » بهالة من الذعر تؤدي إلى موته ، ليفقد كل شيء بما في ذلك الحياة فليس للحياة قيمة ، طالما أنه لا طموح فيها . .

القاهرة : أحمد عبد الرازق أبو العلا

محمد سلماوى وعالم المنطق المعكوس

« .. إن العبث في رأيي هو الوسيلة المثلى للتعبير عن بعض جوانب واقعنا المعاصر ، فقد تفاقمت مشاكل حياتنا اليومية بسرعة مذهلة خلال السنوات القليلة الماضية بحيث أصبحت المسافة بين الحياة التي كنا نعيشها في الماضي وتلك التي نعرفها اليوم هي المسافة بين المسرح الواقعي والذهني والمنطقي الذي عرفناه في الستينيات ، وبين هذا الذي أكتبه اليوم نقلاً عن واقعنا الجديد الذي خلقه عهد السبعينيات .. »

لذلك ربما يكون ما أكتبه هو الواقعية ذاتها لأن واقعنا اليوم عبثي .. وطريقنا لتغييره مرتبط بعبثي إدراكنا لعبيته ! .. »

وفي مسرحيته الأولى ذات الفصل الواحد يلتفت محمد سلماوى جملة « فوت علينا بكرة » المألوفة فيحولها في جراحة شديدة إلى شيء جديد غير مألوف .. شيء جديد يثير سخطنا على الواقع المقلوب وكأننا نراه الآن لأول مرة من خلال عيون المؤلف فتكتشف عبثيته الصارخة .. أحمد شاب تخرج من الجامعة حديثاً ، وحينما طال به الانتظار قرر أن يسافر للعمل في بلد عربي لكي « يكون نفسه » ، وهكذا تسوقه قدهاه إلى مصلحة حكومية ليحصل على ختم الدولة على بعض الأوراق اللازمة للسفر . حتى الآن ليس هناك شيء غير عادي على ما يبدو . ويحيى هبوطه على تلك المصلحة الحكومية أثناء انعقاد اجتماع عام يقرر فيه عبد العال (بك) المدير إصدار قرار إداري « بإلغاء التسيب اعتباراً من اليوم » ومعالجة كل من يخالف القرار الجديد ، وهكذا لا يجد المجتمعون لديهم وقتاً لحتم أوراق أحمد فيطلب منه عبد السلام أفندي أن « يفوت علينا بكرة » ، ولكن أحمد يرتكب خطأ العودة ثانياً بعد أن ينفض الاجتماع ، فتبدأ عملية محاسبة عسيرة : لماذا يريد أن يترك البلد التي تحتاج إلى سواعد الجميع ؟ البلد التي رتبته وجعلت منه رجلاً ؟ ولماذا هذه اللهفة على « تكوين نفسه » ؟ ثم إذا كان على وشك الزواج فلماذا لم يحضر خطيبته معه ؟ ألا يحتمل أن يكون كاذباً ؟ وإذا كان كذاباً وهو غير خاطب

د. عبد العزيز حمودة

هناك من الكتاب المسرحيين من يستغرقون سنين قبل أن يضعوا علامتهم على الحياة المسرحية ويأخذوا مكاناً مميزاً بها . وهناك من يظهر تمايزهم منذ أول عمل مسرحي يخرجون به للجمهور . ومحمد سلماوى هو من ذلك النوع الأخير ، فقد أخذ مكانه بالفعل منذ أول عرض قدم له من قبل نحو عامين وصار اليوم أحد الأسماء الهامة في المسرح المصري في الثمانينيات .

ذلك أنه قد اتضح منذ البداية أن محمد سلماوى يقدم لوناً جديداً من المسرح من حيث الشكل والمضمون على السواء ، ففي مسرحيته « فوت علينا بكرة » و « والبل بعده » اللتين قدمهما مسرح الطلبة من إخراج سعد أردش في يناير ١٩٨٤ استخدم الكاتب لأول مرة بعض تكتيكات الشكل المبتلى لكي يصل في النهاية إلى نتائج مناقضة تماماً لما يرمى إليه مسرح العبث الغربي .

فعل حين ينطلق مسرح العبث في الغرب أساساً من إيمان بعيشة الوجود يعرض مسرح محمد سلماوى عبثاً من صنع الإنسان نفسه وليس من صنع الحياة ومن ثم فهو يدعو للثورة عليه وتبديله لأنه قابل للتغير ، ولا يدعو للاستسلام له كما هو ، والعزوف عن « منطقته » كما يفعل كتاب العبث الغربيون .

وفي النشرة المصاحبة لعرض المسرحيتين يعبر المؤلف صراحة عن ذلك بقوله :

تبدأ « إلى بعده » بموقف بسيط ، عادى جداً ، وهو مجموعة من البشر ينتظرون في طابور . ينتظرون ماذا ؟ لا يم . . . ! فالمسرحية تبدأ وتنتهي دون أن تفصح عن الغاية أو الهدف من وراء هذا الطابور اللهم إلا انتظار الجميع للدور . الأسماء أيضاً لا تهم . . فلدينا محمود وحامد ومحمدان ومحمدين وحيدة وحاملة . . وآخرون الجميع في حالة انتظار ، وكل واحد منهم ينتظر أن يتحرك الطابور حتى يحىء دوره لينال ما ينتظره . وتدخل سيدة تحمل « غياراً » من ملابس زوجها حتى يغير ملابسها التي لا بد أنها اتسخت منذ عدة شهور من الانتظار ، ولا مانع أيضاً أن تحمل للزوج معها « حلة عشي » ، وهناك التائم وهناك المريض الذي يجلس على كرسي لا يعرف أحد أين وكيف جاء . عادى ؟ ربما . . وتبحث الزوجة عن زوجها الذي يبدو أنه ضاع أو ذاب أو حتى مات دون أن يصيبه الدور . .

ويدخل « الدكتور » - مرة أخرى لا يم الاسم - والذي لا يعرف أحد من أين جاء وأين موقعه في الطابور ، ويفرض نفسه على الطابور ، أو بالأحرى يسمح له الطابور بذلك طواعية ، بل يقدمه الواقفون في الطابور ، إلى ذلك دفعا . وتحت شعار التنظيم يبدأ الدكتور في إعطاء كل واحد من المنتظرين رقماً - وفي مرحلة ما في المسرحية يصبح الرقم أهم من الاسم - وهكذا يتم تنظيم هذا الطابور اللا نهائي الذي يصل إلى أكثر من خمسين مليون منظر ، وحينما يسقط المجالس على الكراسي ميتاً بعد سنوات من الانتظار لا يعلمها إلا الله ، يقدم الكراسي للدكتور دون أن يطلبه ليجلس فوقه سيداً أسراً مطاعاً . بل إنهم جميعاً يضعون اسمه على رأس القائمة قائمة الموجودين بالطابور ، وهكذا يأتي دوره ويخرج ليدخل الكراسي وليظهر « دكتور » آخر (لا يم الاسم للمرة الألف) ليقترب تطبيق النظام ويفرض عليه الحاضرون مرة أخرى أن يجلس الكراسي الفارغة رغباً عنه فيوضع اسمه على رأس القائمة . . . ! عادى ؟ لا يمكن أن يكون هذا هو نفس الطابور البسيط العادى الذي بدأ به محمد سلماوى : لقد قطعنا مع الطابور البسيط رحلة لا تقل في أهميتها ولا تختلف كثيراً عن رحلة خاتم الدولة وشعار النسر في « فوت علينا بكرة » . وبعد أن كان أحمد مجرد شاب بسيط أصبح يمثل الإنسان العادى في تعامله مع روتين عفن ، وبدلاً من الديوان الحكومى المحد أصبحتنا في نهاية المسرحية أمام الأنظمة البيروقراطية بأكملها ، وبدلاً من خاتم الدولة البسيط ، أصبحتنا أمام غول قاتل . . ونفس الشيء في المسرحية الثانية . حيث يتحول الطابور البسيط إلى مجتمع بأكمله ، وحيث تنتقل بالتدرج السريع والقبول من مجرد انتظار الدور للحصول على سلعة لنجد أنفسنا

فلماذا لا يتأهل قبل أن يسافر إلى الخارج وحيداً ليعيش مع الإحساس القاسى بالغربة ؟ وخير البر عاجله . . العروس موجودة وجاهزة ويمكن عقد الكتاب فوراً .

ويخرج عبد السلام أفندى من خلف الملفات مرتدياً ثوب زفاف أبيض يتخايل به على المسرح ، نعم فالعروس هي عبد السلام أفندى شخصياً وحينما تفصل الأمور إلى هذا الحد وحتى يحافظ الشاب على البقية الباقية من عقله يصرخ بأنه لا يريد شيئاً ولا يريد أختاماً ولا يريد السفر بل يريد فقط أن يتركوه يعود إلى بيته ، فيرد عليه عبد العال (بك) بمنطق لا يدانيه منطق أرسطو ذاته :

فخرج ازاي يا أستاذ ؟ هي المسألة فرضى وإلا إيه ؟
بقى تدخل مكتب حكومى وتضبط وقت كبار الموظفين ويعدين تقول سيونى أروح آمال كنت جاي ليه ؟ علشان تتسل ؟ ما قلنا لك تتفضل من غير مطرود ما عجبكشى ، فوت علينا بكرة ، برضه ما عجبكشى . دلوقت جاي تقول رّوحونى ؟
الراجل لازم يبقى له موقف ثابت ، يبقى له كلمة . !

إن هذا سلوك مريب يثير الشبهات ولا بد من محاكمته ، وهكذا تبدأ المحاكمة التي يكال له أثناءها سيل الاتهامات . وتنتهى المحاكمة وقد قرروا تنفيذ رغبته وختم أوراقه . وهكذا يدفع أحمد إلى الجدار المقابل ويعمل الموظفون خاتم الدولة الضخم المربع ، الذى يذكرنا برمز الإخصاب في الكوميديا الإغريقية القديمة ، ويظنون « يجتمونه » به على ظهره بعد أن جردوه من ملابسه إلى أن يموت في مشهد اغتصاب جنسى ورمزى عنيف هو ذروة المسرحية .

وهكذا تتطور الحدوتة التي توقعنا في الدقائق الأولى بأنها عادى بطريقة جديدة تماماً وتنتهى بنهاية أبعد ما تكون عن العادى المألوف .

وفي المسرحية الثانية « إلى بعده » يحقق محمد سلماوى نفس الهدف ويتبع نفس التشكيل الدرامى فهو ينطلق من موقف واقعى عادى ، بل أكثر من عادى : « طابور » ، أى طابور نراه عشرات المرات في اليوم الواحد أحياناً ، إلى تصويره كواقع عيش يجمع بين السفيرة والمرأة ، بين الضحكة الصاخبة أحياناً والألم للوجع ، محققاً بذلك نفس ما حققه في المسرحية الأولى ، وهو تحويل المألوف إلى الجديد وغير المتوقع من خلال تصوير عالم مقلوب مفاهيمه معكوسة ، لهذا يتحتم علينا قبل أية مناقشة مستفيضة أن نعرض لهذه المسرحية أيضاً بالتلخيص .

في النهاية أمام رموز واضحة للفقر والخذاع واختنوع والسذاجة ! .

لقد نجح المؤلف في تطوير مسرح العث لمضمون مصري خالص ليس باختياره لموضوعات مستمدة من الواقع الذي نعيشه فحسب وإنما أيضاً باستخدام الأساليب العيشية بشكل مختلف ولأهداف جديدة . لذلك جاء العرض الأول لمحمد سلامى مثلاً لمسرح جديد يقدم رؤية جديدة ويعبر عنها بشكل جليل أيضاً يميزه عن بقية كتاب المسرح من جيل الثمانينيات .

لقد نجح محمد سلامى ، في رأيي ، في تقريب عالم العث وتطويره تماماً كشكل مسرحي لتناول « ظروف إنسانية » خاصة بنا وليست مجرد ترف فكري ، كما في العث الغربي ، فالواقف المسرحية لمحمد سلامى هي من صميم الواقع المعاصر والمحل ، وهو واقع يتفحصه المؤلف جيداً ويكتشف جوهره الذي يرى أنه المنطق المقلوب وليس مجرد « فقدان الاتزان » كما في الكوميديا التقليدية . وتفرض تلك الرؤية على المؤلف استخدام القالب العثي عن إيمان راسخ بأن هذا القالب هو الأقدر على التعبير عن الواقع الذي يريد تصويره وأن « العث » ليس غريباً عنا . لذلك عندما يتعجب أحد عما يجري حوله في المكتب الحكومي في « فوت علينا بكرة » ويقول : « يا إخواننا مش معقول كده ! أنا مش قادر أصدقك اللي بيحصل ده ! ثم يضيف في سخريه : « أنا حاسس إني بافترج على مسرحية من مسرحيات السلا معقول . يجيشه رد عبد السلام افندي على الفور : « أهو احنا بتروح اللا معقول ؟ احنا الل بدعنا قبل ما يعرفوه في بلاد بره ! عايز إيه بقى ؟ ! » .

ويستعد محمد سلامى هذه الأيام لإصدار مسرحيته الجديدة « القاتل خارج السجن » وهي ثالث مسرحياته المنشورة والحق أن المسرحية الجديدة التي ستقدم في افتتاح الموسم المسرحي القادم تثير أكثر من تساؤل أو إذا شئت الدقة تثير فينا أكثر من رغبة في نجح المؤلف في إشباعها بشكل ملحوظ . ولكن أهم ما تؤكد المسرحية الجديدة في رأيي هو استمرار الكاتب المسرحي على نفس ذلك الخط الجديد الذي ابتدعه في مسرحيته الأولىين .

فالفنان أو الأديب ينوع ما يشاء ويستعمل من درجات الألوان ما يريد من عمل إلى الآخر ومع ذلك يبقى حاله محدداً المعالم واضح الخطوط ، لأن الفنان الذي لا تتضح معالم رؤيته هو فنان مشوش الفكر يفترج الرؤية الأساسية للواقع . والفنان الذي تعدد رؤاه يصبح فريسة سهلة للتناقض وعدم الاتساق

مع الذات . من هذا المنطلق تضع أعمال محمد سلامى المسرحية الثلاث علامات بارزة لطريق واضح ، وهو نقد الواقع الذي نعيشه بجوانبه الاقتصادية والسياسية المختلفة ، ويظهره كواقع مقلوب يحكمه المنطق المعكوس .

لقد قدم محمد سلامى نقداً عنيفاً للأجهزة البيروقراطية المتحجرة ومأساة التعامل معها في « فوت علينا بكرة » ، وانتقد النظام العام للحياة المصرية في « الل بعده » مع تنوعه جديدة نجح بها في تحويل طابور الانتظار البسيط واليومي لشيء ، وكل شيء إلى طابور لا ينهي يحمل من الدلالات الميتافيزيقية والفلسفية ما يعطى للواقع الفيزيقي أو الحسي أهمية جديدة ، وكانت مرة ثانية رؤية مأساوية واضحة للمرارة للواقع .

وهو في مسرحيته الجديدة يقدم رؤية مأسوية أخرى لهذا الواقع ذي المنطق المعكوس أكثر إيلاماً هذه المرة وأكثر جراحة لأنها تدخل ميدان التجربة السياسية وما يتصل بها من جزئيات ، كملاقة الفرد بالسلطة وحرية الرأي والتعبير عنه ، ومفاهيم الديمقراطية التي تفرض عليها نسبة عثية واضحة خاصة بدول العالم الثالث ، ومفاهيم البطولة والالتزام السياسي والانسحاب من الواقع ، وجوانب أخرى كثيرة تتصل جميعها بنقطة الانطلاق الأساسية للمسرحية وهي : متى يجوز - أو لا يجوز - للنظام أن يقبض على إنسان مجرد أنه « قاتل محتمل » أو لكي تكون أكثر دقة في تفسير النسل ، مجرد أنه « ثوري محتمل » . وحتى نفهم دلالة تلك الصفة لا بد أن ندرك منذ البداية أننا هنا نحاسب البشر ونلقى القبض عليهم ونعذبهم ونستجوبهم ونهين آدميتهم لا لشيء فعلوه أو لشيء يحتمل أنهم فعلوه ، بل للذنوب يحتمل أنهم يفكرون في ارتكابها في يوم من الأيام . وهكذا فإن مسرحية « القاتل خارج السجن » - مثل مسرحيته « فوت علينا بكرة » و « الل بعده » - تصور عالماً لا يحكمه المنطق بل المنطق المعكوس وهو العالم الذي يبدو حقاً الآن أنه سيظل عالم المسرح الذي يكتبه محمد سلامى . والتنوع الجديد في المسرحية الأخيرة للمؤلف هي أن السلطة هذه المرة قد اتخذت لنفسها في هذا العالم المقلوب الحق الإلهي في محاسبة الناس ليس على أعمالهم وإنما على نواياهم .

ونحن هذه المرة أمام نبيل الشاب الذي يرتفع ستار الفصل الأول وهو يزوج به في السجن بتهمة « القتل مع سبق الإصرار والترصد » ، قتل من ؟ لا نعرف ولا هو يعرف ، أين ومتى وكيف ولماذا ؟ أيضاً لا أحد يعرف ولا هو يعرف ولا بهم كثيراً إن عرف أولم يعرف . وسرعان ما يتضح لنا من خلال تطور

أحداث الفصل الأول ، والذي يقدم لنا بانوراما لشخصيات السجن ، إن هناك تباعداً كبيراً ما بين نبيل وبقية شخصيات السجن : المعلم حميد تاجر مخدرات وجلال ، خليله ورفيقه وعباس وأحمد ، القاتلان والأستاذ يوسف عبد الملك ، « المثقف الثوري » (١) ويحذى ، المبدع بالجامعة بالإضافة إلى عبد القادر (بك) مدير السجن وعبد المعطي وعبد العاطي ، السجائين . ومع تطور الأحداث يتأكد لبقية الشخصيات أيضاً أن نبيل قد ألقى القبض عليه عن طريق الخطأ ، وعندما يصل مدير السجن إلى الزنازة ويصبح باسم « نبيل أحمد سليمان » يتصور الجميع أنه سيفرج عنه ويسرعون بالفعل إلى تهنئته ويكون وقع المفاجأة كالصاعقة عندما يعلن عليهم مدير السجن أن نبيل مستمر في الحبس وأنه جاء بخبره أنه مطلوب للتحقيق في الصباح .

وينقلنا الفصل الثاني إلى غرفة التحقيق – ربما في نفس مبنى السجن – ولكن في جلسة التحقيق رقم ٣٠ حين يكون نبيل قد فاض به ولم يعد يحتمل تلك الأسئلة المعادة في كل جلسة والتي تنصرف على عينة منها في الجلسة الحالية حيث يطلب منه المحققون أنفسهم أن يذكر اسم الشخص الذي يفترض أنه قتله وأنه يحدد لهم أوصافه أيضاً ! وعند نهاية الفصل حينما يضيق المحققون الحناقي على نبيل بصورة كابوسية وعشية في آن واحد ينفجر فجأة في وجوههم ويتفوه بانتقادات سياسية مفصحة عن « ثورته » الجديدة التي اكتسبها داخل السجن من خلال معاشته للحياة داخل قضيائه ، وهنا ينهى رئيس هيئة المحققين محضر التحقيق في انتصار واضح . .

أبو السعود : يس خلاص ، التهمة واضحة زى الشمس ، دى تهمة سياسية يا بهوات . حكاية القتل دى كانت حيلة علشان نجيب رجله بس ، لكن التهمة الحقيقية هى التى أفصح عنها المتهم من خلال كلامه دلوقت . الكلام اللى قاله بنفسه ويدون أى ضغوط من هيئة التحقيق يشكل تهمة سياسية خطيرة . لقد نجح التحقيق في الوصول للتهمة الخفية والتي تحولت الآن من خلال اعترافات المتهم وإفصاحه عن آرائه إلى تهمة ظاهرة يعاقب عليها القانون أشد العقاب .

وهكذا ينتج التحقيق في « إلباس » التهمة لنيل فيستمر حبسه كما استمر حبسه في الفصل الأول في ظرف معاكس وهو برأته الكاملة من تلك التهمة . لكنه عالم مقلوب يحكمه المنطق المعكوس .

وعندما نصل إلى الفصل الثالث يكون نبيل قد تحول بالكامل إلى « البطل الثوري » الذى يتحدث عنه زملاؤه بالجامعة ويتابعون أخباره والذي بحث بقية نزلاء السجن على الثورة ضد الأوضاع الفاسدة التي تحيط بهم داخل السجن وخارجه . وعندما يفرج عنه في النهاية لعدم ثبوت التهمة ولعدم اقتناع المحكمة بنتائج التحقيقات التي جرت معه يكون خروجهم من هذا السجن الصغير إلى السجن الكبير الذى يحكمه المنطق المعكوس ، لكنه يخرج هذه المرة وقد التزم سياسياً بعد تجربة السجن .

نبيل : علشان كده مفتكروش أن خروجى من هنا حا يخلي ارتاح . بالعكس ده حا يكون بداية سكة ثانية سكة طويلة وصعبة . لكن هى دى السكة الوحيدة اللى ممكن توصلى للقبص على القاتل (الحقيقى) . . القاتل إلى خارج السجن .

وكان أحمد بطل « فوت علينا بكرة » والذي تم « ختمه » في نهاية المسرحية الأولى قد وجد طريقه أخيراً من خلال بطل المسرحية الثالثة نبيل الذى قاوم « الختم » وخرج من السجن لكي يثير هذا العالم المقلوب .

ورغم ما قد يبدو من تباعد الشقة بين ما نقوله المسرحيات الأولى والثانية وما نقوله المسرحية الجديدة ، فإن هذا التباعد في حقيقة الأمر تباعد سطحي لأننا مازلنا نتحرك مع مكونات صورة واحدة مختلطة الجزئيات معكوسة الأوضاع وهى صورة تختبئ فيها فكرة الدولة كمنصر تنظيم وتنسيق فتكون النتيجة علماً تسوده ، الفوضى ويعمه الاضطراب .

وينقلنا هذا مباشرة إلى تكتيك محمد سلمواى المسرحي في تجسيد تلك الفوضى ففي مسرحياته الثلاث ، وقد أشرت إلى أن المؤلف يستخدم تكتيك العبث ليضرب أكثر من عصفور بحجر واحد كما يقولون . فأسلوب العبث يحقق للكاتب أولاً مسافة أو بعداً كافياً لتقديم رؤية نقدية ساخرة للواقع ، وفي نفس الوقت فإن مفتاح العبث في المسرح هو منطقة اللا منطق وكيف تبرز المتناقضات الواضحة بشعارات أو مناقشات تبدو غاية في المقلوبة ، وهو ما يفعله محمد سلمواى في المسرحيتين الأولىين ، ثم إن اللغة عنصر أساسى في عملية الخداع التي توهم بتحقيق اتصال غريز موجود . إذ تبقى مع كل الكلمات وسيلها دون تفاهم حقيقى ، وهو ما يمجدها أيضاً في نفس المسرحيتين .

أما في المسرحية الجديدة فإن محمد سلمواى وإن ظل قريباً إلى حد كبير من بدايته المثيرة يقترب كثيراً هذه المرة من

موضوعه ، ويتحد عاطفياً مع بطله مما يجعل المسافة العيشية الأولى غير ممكنة أصلاً فيلجأ الكاتب إلى شكل أو قالب تراجيدي شبه تقليدي ينجم من خلاله في إقناعنا بما حققه من تعاطف أساسي مع بطله .

وفي رأي أن ذلك هو المدخل المعقول - وليس المدخل الوحيد بالقطع - لفهم مسرحية « القاتل خارج السجن » ، فالبناء يتخذ شكلاً تقليدياً يبدأ بموقف يتأزم ثم ينحدر نحو الحل ، والبطل يمثل شخصية تبدأ ببراءة واضحة - وهي براءة سياسية في حالة بطلنا نبيل - ثم تتعرض عبر سلسلة من الصدمات للتصاعده لعملية تطهير فيخرج البطل في نهاية المسرحية وقد تطهر تماماً من تلك البراءة الأولى ، وشتان بين نبيل الذي يدخل إلى الزنزانة في بداية الفصل الأول بكل خوفه وبراهته بل حتى بتعاليه الواضح على بقية نزلاء الزنزانة واقتناعه البريء بأنه ظالماً لم يعمل بالسياسة وعلماً لم يرتكب خطأ ما فهو بريء . وسرعان ما سيكتشف المسئولون ذلك ويفرجون عنه ، وبين نبيل في آخر المسرحية في الفصل الثالث وقد تعلم من خلال المعاناة والألم ، أن نقطة التغير تبدأ من داخل الزنزانة ، وأن نزلاء ذلك السجن الصغير يتمتعون بحرية اختيار أكبر بكثير من سجناء الحياة أو الواقع خارج الأسوار .

نبيل : العبرة موش بالسنين يا جماعة ولا بوجودنا جوه ولا برة . العبرة بينا إحنا . عرفنا طريقنا والآن ؟ لقينا نفسنا ولأ ؟ وسواء كنا جوه أو برة يبقى حا نعرف نفك أسرتنا . حا نعرف نحرور روحنا حانعرف نخرج من السجن إلى إحنا فيه كلنا .

وما يفقده المؤلف هنا باقترابه من بطله وحرمان نفسه من سلاح السخرية الذي استخدمه في مسرحيته الأولىين يعوضه بطريقة أخرى هي تحقيق قدر كبير من التعاطف مع بطله الذي يشعر معه بفداحة الظلم الواقع عليه ويثير فينا إحساساً جارفاً بالإعجاب حينما يتمرد على سجنه ويرفض الاستسلام للواقع الظالم الذي انقلبت فيه الأوضاع بل ويشجع بقية النزلاء على العمل على تغيير ذلك الواقع .

ويلجأ المؤلف إلى تأكيد ذلك عن طريق المقابلة الذكية القائمة على المفارقة بين موقف نبيل وموقف الأستاذ يوسف المثقف والكاتب والأستاذ السياسي . فنبيل يبداً وهو يجهل

واقعته السياسي عما ثم يتحول بالتدريج إلى المعرفة ، والأستاذ يوسف يبدأ بالمعرفة بل والدعوة الواضحة إلى تغيير الواقع ثم ينتهي وقد تحول إلى « شاهد ملك » في قضية سياسية بالطبع ، بل ويؤكد في أكثر من موقع بأن الكلام شيء والفعل شيء آخر . والواقع أن تكتيك المفارقة هذا يتكرر على أكثر من مستوى وبين أكثر من شخصية في المسرحية .

ومع هذا يظل محمد سلاموى استمراراً لمحمد سلاموى إلى حد كبير . فمن خلال هذا الإطار الواقعي الصرف والذي يذكرنا بكابوسية « المحاكمة » لفرانس كافكا في روايته المعروفة ، يقدم المؤلف نسجاً لا يختلف في معظم الأحيان عن نسج مسرحيته السابقتين . فهو يلجأ إلى التعبيرية التي لا تحتمل المواربة في استخدام اللغة ، حتى في فصله الواقعي الأول حيث نرى الجمل الحوارية تتداخل بين الشخصيات المختلفة لتقديم صورة مركبة تختلف عن الجزئيات الأصلية للحوار كلاً على حدة . ثم يعود في الفصل الثاني مرة أخرى إلى أسلوبه الذي أجاده في المسرحيتين السابقتين وهو أسلوب العبث ونهجه الذي يستخدمه طوال الفصل ، حيث يحاول المحققون منطقة اللا منطق ، وحيث نتحدث عن الديمقراطية ونستخدم مفرداتها ونحن نعني شيئاً آخر ، ونتحدث عن الحرية ونحن نقصد القيود ، والأمثلة على ذلك كثيرة ومثيرة :

أبو السعود : يعني لو كان لك ملف يبقى إزنت حُرْضه لأن يقبض عليك في أي وقت ، وإن كان القبض يتم دلوقت بشكل دوري ومنظم موش بشكل عشوائي زي البعض ما يتصور . أما إذا ما كانش لك ملف مهما كان لك من نشاط فلن يقبض عليك . . . ولكن بما أن كل من له نشاط يصبح له أيضاً ملف يؤدي في النهاية للقبض عليه ، وبما أن كل من ليس له ملف لا يتم القبض عليه ، إذن فإن كل مقبوض عليه لابد أن له ملفا .

إن مسرحية محمد سلاموى الجديدة تمثل أول مسرحية طويلة يكتبها ، وللمسرحية الطويلة مخاطرها كما لها حسناتها ، لكن محمد سلاموى يثبت في مسرحيته الطويلة الجديدة أنه كاتب مسرحي يعد بالكثير .

القاهرة : د . عبد العزيز حمودة

في مسرحياته الطويلة .

ونلاحظ هنا أن المسرحية ذات الفصل الواحد ، تكشف عن تأثير القصيدة الدرامية التي أنتجها « عبد الصبور » قبل « الأميرة تنتظر » و« مسافر ليل » . فلتأخذ الشخصيات « كقناع » للحدث من خلالها كشخصيات : المهرج ، المغني ، الشاعر ، الحكيم ، السلطان ، المتصوف ، أو الشخصيات المخترعة . . شخصيات تتكرر في المسرحيات الشعرية بعد أن تأخذ أبعادها الدرامية وتشكل إنساناً من لحم ودم ، بعد أن كانت شخصيات رمزية تساعد الشاعر على تشكيل النص في المقام الأول .

كما أن استمرار شخصية الراوي عند « صلاح عبد الصبور » تمثل مرآة له على المستوى الشعري ، يحل محل الجوقة ويمثل صوت الشاعر .

ونلمح أيضاً أن تعدد الأصوات في القصيدة ، وتعدد محاورها ، وتعدد أوزانها ، وما تحمله من أنواع التضمين

دراسة

«مسافر ليل».. وثقة الدراما

د. مدحت العجيار

الشعري بالإضافة إلى اتخاذ شكل الحكائي ، والقص ، وتحديد الزمان أو المكان . قد دخلت جميعاً في تشكيل مسرحه الشعري .

وأهم ما يمكن أن نلاحظه ، في هذا السياق ، التجاوب الشعري بين قصائد بعضها ، وبين حوار الشخصيات ، فعل سبيل المثال نجد في ديوانه « الناس في بلادى » الظل والصلب ، وفي ديوانه « أحلام الفارس القديم » نجد القصيدة القائمة على الحكاية في شكل المذكرات كمذكرات « الملك عجيب بن الحصب » و « مذكرات الصوفي بشر الحافي » ثم في ديوانه « تأملات في زمن جريح » نجد « حكاية المغني الحزين » ، و « مذكرات رجل مجهول » وغيرها .

ويتشرب الموت في هذه القصائد ، خاصة في النهاية المأساوية التي تنتهي بها القصيدة ، ونجد حواراً مع التراث من خلال استدعاء الشخصية ، أو استدعاء بعض أبيات الشعر العربي الخاصة بالملاح ، أو تقليدها في محاولة لكسرها ، وإثبات عكسها .

(١) مداخل نظرية

كتب صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) خمس مسرحيات شعرية منها ثلاث مسرحيات متعددة الفصول (طويلة) وهي « مأساة الحلاج » ، و « ليل ولجنون » ، و « بعد أن يموت الملك » ، وبينها مسرحيتان قصيرتان ، من الفصل الواحد ، وهما مسرحيتا « الأميرة تنتظر » ، « مسافر ليل » .

وتتميز مسرحية الفصل الواحد - عند صلاح عبد الصبور - بالتكثيف الشعري والدرامي ، وفي الوقت نفسه تتخلص من بعض مظاهر التطويل المقطعي ، أعني من طول المونولوج بالنسبة للشخصية الواحدة ، لأن التركيز على الحدث وأطراف الصراع فيه ، يدفعه إلى الاقتصاد القوي لمصلحة سير الدراما الشعرية حتى تتوالى المشاهد المسرحية في يسر ، وفي هذه اللحظة يكون الحوار والتقطيع مظهرين مهمين لمسرحية الفصل الواحد ، إذا قيس بالوزن الطويلة ، والمونولوجات المتعددة

ونحاول هنا أن نشير إلى بعض المقاطع الشعرية المتناثرة في هذه القصائد لتلمح تجارب النصوص الدرامية ، ونحوها إلى المسرح فيها بعد ، عند صلاح عبد الصبور .

فمنذ المقطع الرابع في قصيدة « الظل والصليب » نلمح خطوط « مسافر ليل » ، في مأساة « عبده » الذي قتل من حيث لا يحتسب ، يقول صلاح :

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث القتل

فتحس رأسك

فتحس رأسك « ص ١٥٤

وهو مقطع متواز مع فكرة القتل الظالم وبلا سبب في المسرحية .

ويتوازي شعر الملاح على لسان الأصوات المقترحة للشاعر ، في قصيدة « مذكرات الملك عجيب بن الحصب » ص ٢٥٦ ، مع الشعر الوارد على لسان « عبده » راكب القطار (مع وجود هذا الشعر في كثير من قصائد عبد الصبور) .

وفي ديوان « تأملات في زمن جريح » نستطيع أن نلاحظ في قصيدته الطويلة « حكاية المغني الحزين » الشبه بين حزن منتصف الليل عند المغني ، وحزن الراكب القلق ، يقول صلاح :

« في ذلك المساء ...

قافلة موسوقة بالموت في الفرار ،

والأشباح في الجرار ، والنتم .

على وحدي أن أفودها إذا دهم الغدير ،

نغير نصف الليل

أهوى بها مرقاً على أخلاف سردها

إلى مغاور النسيان والعدم » ص ٢٨٧

ويكمل هذا المقطع ما قاله عبد الصبور في قصيدته « رؤيا » من ديوانه « تأملات في زمن جريح » :

« في كل مساء ،

حين تدق الساعة نصف الليل ،

وتدوى الأصوات

أنداخل في جلدي ، أنتشر أنفاسي .

وأنا دم ظل فوق الحائط ،

أتمجول في تاريخي ، أنزه في تذكاراتي .

أتمد ببجسي المتفتت في أجزاء اليوم الميت .

تستيقظ أيامي المدفونة في جسمي المتفتت
أتشابك طفلاً وصبياً وحكيماً عزوياً
يتألف ضحكى وبكائى مثل قرار وجواب/
أجلد حيلاً من زهوى وضبابى
لأعلقه في سقف الليل الأزرق
أنسقه حتى أتمد في وجه قباب المدن الصخرية
أتماعق والدنيا في منتصف الليل »

ص ٣٢٤/٣٢٥

والمقطعان يتوازيان مع بعض عناصر المسرحية « مسافر ليل » حيث الزمان بعد منتصف الليل ، والمنظر في عربة قطار تندفع في طريقها على صوت موسيقاها ، والراكب « عبده » يركب وحيداً في آخر قاطرة ليلية ، بلا ملامح محددة ، ثم نجلده - على لسان الراوى -

« فيحرب أن يلعب في ذاكرته .

يستخرج منها تذكارات مطفأة ، ويحاول أن يجلوها ،

أسفاً ، لا تلمع تذكاراته

يدرك عندئذ أن حياته /

كانت لا لون لها

يسقط من عيبي أيامه

تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية » ص ٦٠/٦١

ونلاحظ التوازي بين حالي الشخصية (المغني / الراكب) ونلمح العبث الكامن فيها . وفي هذا السياق نفهم العلاقة بين « الحبل المجدول » في القصيدة ومشنقة عشري الستة وغدارته وخنجره (وسائل القتل) في ذلك الليل الأزرق .

وليست هذه المقطوعات أو القصائد هي كل ما شئت الوشائج الدرامية الشعرية بين القصيدة والمسرحية ، وخاصة في مسرحية الفصل الواحد عند عبد الصبور ، وإنما هي نماذج للتدليل فقط . وقد استمرت هذه الوشائج حتى آخر ديوان صلاح عبد الصبور (الإبحار في الذاكرة) .

(٢)

وليست هذه الوشائج خاصة بصلاح عبد الصبور ، فنحن نجدها عند كل الشعراء الذين كتبوا المسرح الشعرى ابتداءً من « شوقي » ، و « عزيز أباظة » ، و « أحمد باكثير » ، إلى « محمد مهران السيد » ، و « محمد إبراهيم أبو سنة » وغيرهم ، على اختلاف رؤاهم ، ومدارسهم وطرق تشكيلهم الجمالي ، فهذا هوشان الأنواع الأدبية العريقة كالشعر (بالنسبة للعربية) والمسرح (بالنسبة لليونانية) ، وتنمو وتتطور وتأخذ شكالا متعددة ، وهذا ما يساعد في تفسير تطور الشعر العربى

بالتنوع الممكن وجوده في كل نوع .^(٣) . ولذلك تتداخل داخل النوع الأدبي الواحد عدة أنواع تنتج عن جدل الظاهرة الدرامية مع تشكيلها ، وعن الرؤية الفاعلة وراء الأحداث والصراع واللغة .

وهذه الأنواع الأدبية/المزيج ، تهدم القسمة الثنائية المنطقية التي قسمها أرسطو إلى مسأسة ، وملهامة ، بل تثبت تداعي المذاهب التي تقسم تقسيمها للأنواع الأدبية وفق تصورات سابقة أو مجردة ولأنها كانت تقيم دعائمها على التجريدات : كانت تقيم دعائمها على موقف إنسان معين ، وعلى المفاهيم المحدودة لعصر وطبقة ، ولأنها كانت توسع هذه المفاهيم المحدودة وفق مشيئتها ، دون أن تهي حدود هذه المفاهيم فيجعلها شاملة للعالم أجمع . فكل نظرية جمالية ، كانت تنكس - إذن - صورة عن حدود المذهب وضيق آفاقه^(٤) .

وقد تغير العصر ، وتغيرت الرؤية ، وتغير التلقي والمبدع من حيث توجهاتها ، ووظيفة الدراما عندها . والملمة بشكل خاص ، تتميز بأنها أكثر التصاقاً بالواقع وبفلسفة الواقع الاجتماعي الذي تخرج خلاله . فهي أحد أساليب التفكير والنقد الاجتماعي في الأساس ، بل هي أحد وسائل تعرية الإنسان وواقعه لتسخر من الخطأ ، ومادامت حيواتنا دالمة الحركة والتغير ، فلا بد أن تتغير ملامح ما تنعكس .

لذلك فالكوميديا السوداء أو « التراجيكميدى » هي « مسأسة توجد تلك الغلة الذين يفقون بمحزن عن العالم المخور ، الذين لا يرفعون لواء الاستسلام . . »^(٥) . ولذلك أيضاً تحمل الكوميديا السوداء موقف المرارة والرفض لدى كاتبها ، وفي حالة « مسافر ليل » فنحن أمام مرارة الفصح والرفض للتناقض غير المبرر في سلوك « عامل التذاكر » ذى التاريخ العريق والقديم في القتل وسفك الدماء والتضحية بالأبرار لخدمة فكرة نظرية يفترضها الديكتاتور . حتى يتصور التلقي مدى الفجوة المتوارثة ، التي تمثلت في النهاية الفاجعة « لعيله » والشاعر الذي ، يصنع النهاية الفاجعة للأبطال ، والجمهور الذي يستجيب للنهاية الفاجعة للأبطال ، لابد أن يتصوروا أن الحياة فاجعة للأبطال . وهذا التصور لا يمكن تفسيره من وجهة البطل ذاته ، بل من وجهة انعكاس الحياة على نفسية البطل وشخصيته^(٦) .

ونرى هذا الانعكاس في شخصية الراكب المروع والضعيف الذي تحول إلى خانع يتذلل بلا مقاومة حتى مات مقتولاً بريئاً ، ويتضح الانعكاس نفسه في خوف الراوى وحيرته ، وتردده بين الفعل وعدم الفعل في نهاية المسرحية .

من الغنائية ، إلى الدرامية عبر وسائط (القصة - الحوار) ، بل إنه « من الطريف أن نربط بين قصيدة الأصوات المتعددة ، ودخول الممثل الثالث إلى المسرح تاريخياً . كما أنه لا شك في أن الوصول إلى الدراما ، عبر الشعر الغنائي ، لا يتم فجأة . وأن الأمانة التي اعتادت الشعر الغنائي لا بد لها من طريق طويل للتحول إلى الدراما ؛ يضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث ، وتطويع الانسياب الزمى فيها بالصراع ، والتخل عن المطلق إلى المقيد . . »^(٧)

وحديث « صلاح عبد الصبور » عن حياته في الشعر يساعدنا في رصد هذه الظاهرة ، دون أن نقيد بمحولاته عن نفسه : فعنده أن « القصيدة نوع من الحوار الثلاثي . . . ولما كانت مادة التعبير عندئذ هي الصور المرموز إليها في كلمات ، فقد دخل الطرف الثالث في الحوار وهو الأشياء ، وتعنى بها في المستوى الفني كل الموجودات التي تحيط بالشاعر . . . »^(٨) لذلك يعترف صلاح عبد الصبور في أكثر من موضع بأن قصيدة « الفناء » كانت مدخلة إلى الدراما الشعرية^(٩) .

ولاعتقاده أن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة منها ، ولذلك فإن الشاعرية هي الأسلوب الوحيد للمعطاء المسرحي الجيد^(١٠) . ولذلك فبحث الوثائق الفنية بين القصيدة والمسرحية عنده ، يعد مدخلا أساسياً ، لفهم طبيعة مسرحه الشعري ، بل لفهم وظيفة الشعر والصورة الشعرية في هذا المسرح .

(٣)

أراد صلاح عبد الصبور أن يشعل الغيظ في قلوبنا ونحن نتابع « مسافر ليل » لذلك جعلها كوميديا سوداء ، وتظل في شدة سوداويتها إلى أن تصل إلى حالة لا نعرف فيها الفرق بين البسمة والدمعة فنصل إلى الضحكة الدامعة التي تظهر عند أرسطو ، أو تعمل على « إيقاظ المتفرج ليحس أن هناك ما هو عجيب ، وما هو غير مألوف ، وما هو خارق للعادة ، ضمن حياتنا اليومية . »^(١١) . و « صلاح عبد الصبور » حين يذلل مسرحيته بتوجيه إلى مخرج النص ، يفصح عن هذه الرغبة التي يريد من خلالها « للمتفرج أن يمشي عامل التذاكر ضاحكاً ، وأن يشفق على الراكب ضاحكاً ، وأن يحب الراوى ويزدرية ضاحكاً كذلك »^(١٢) وهي حالة تخرج بين المسأسة والملهامة في آن .

والمسرحية بذلك تنقل آلية الواقع الإنساني أعنى تمازج المسأسة والملهامة في حياة كل منا ولا غرابة في ذلك ، لأننا « عندما نصف المسرحيات على أنها من الكوميديات أو المأساوي أو الهزلي فلإننا في الواقع نستجيب إلى طبيعة العالم الذي خلقه الدراميون .

— « ماذا أفعل
— في يده خنجر
وأنا مثلكم أعزل
لا أملك إلا تمليقي

ماذا أفعل ١٩

ماذا أفعل ١٩ ص ١٠٠

وهنا تشير الكوميديا السوداء ، إلى سوء مصير من يحاكم
هذه الشخصية الضعيفة ، فالواجب أن تقاوم ، لا أن تستسلم
للموت ، وتلقى هذا المصير .

(٤)

النص والرؤية

يحاول « صلاح عبد الصبور » في « مسافر ليل » أن يخلق
شكلاً درامياً يستوعب فكرة إنسانية ، تستعين بالتقنيات
المسرحية والشعرية ، وتشكل رؤيته للواقع الاجتماعي المر
الذي أنتج عبد الصبور خلاله هذا النص ، أعنى ما بعد يونيو
١٩٦٧ » .

واختيار الشكل الفني اختيار اجتماعي بالضرورة ، لأنه
موقف « دال » على ما يود أن يشكله داخل البنية العميقة
للنص ، ومن هنا يكون نوع التقنيات وكيفية التشكيل ، موقفاً
اجتماعياً ودرامياً في آن .

يحاول عبد الصبور أن يصوغ موقفاً إنسانياً عاماً ، وهو
الصراع المستمر طوال عصور التاريخ بين « القوة / الفعل »
وبين « الضعف / السلبية » . ولذلك يتوسل بوسائط تعينه -
فنياً - على السيطرة وتوجيه الشخصيات نحو الصراع ، الذي
تأزم منذ المشهد الأول ، حتى نهاية المسرحية ، أعنى مقتل
(الركب - عبده - الضعف - السلبية) بيد (القوة / الفعل /
السلط) .

جرّد « صلاح » الشخصيات ، وجعلها رموزاً لأشياء
متعددة ، تجمع في كل واحدة منها عدة شخصيات ، فهذا
« الكمساري » يستقطب : الاسكندر ، هانيبال ، تيمور
لنك ، هتلر ، متلر ، جونسون ، مونسون ، بكل ما تحمله كل
شخصية من سياقات تاريخية واجتماعية وسياسية حتى استوت
كشخصية تاريخية ذات أبعاد ، لا تمثل شخصاً بل تمثل
شريحة كاملة في بعض الأحيان ، وفي أحيان أخرى تمثل فترة
تاريخية عاشتها أمة من الأمم ، أو عاشها العالم كله ، كما نلاحظ
في « هتلر » ، و « الاسكندر » .

وتأخذ الشخصية (الكمساري) قناعاً تجريبياً ، يحولها إلى

وجه درامي يستوعب كل هذه السياقات والشخصيات . ويلمز
المؤلف بهذا التشكيل عمق « السلط » « الظلم » الذي يقترف
جرائم القتل (قتل الله وسرقة بطاقته الشخصية) ويضحي
بالمستضعفين السليبين الخائفين (الركب الأعزل) .

وقد ساعد « التجريد » على جعل هذه الشخصيات تجليات
أو (وجوها) تتوازى مع « الشرات » العشرة المتعددة
الألوان ، والتي يلبسها رجل واحد يمثل هذه الشرات العشرة ،
ويوحدها - رغم ألوانها - ورغم وجود درجات تنتهي بعشري
الستره وتبدأ بواحدى السترة ، إلا أنها تظهر لنا من خلال حوار
الراكب والكمساري خدعة « لونية » و « رقمية » تخفي جوهر
شخصية واحدة (الكمساري) كما أخفت الأساء التاريخية
الكثيرة التي ذكرها المؤلف على لسان الراكب ، في أول نطق
له ، دلالة واحدة ، على السلط .

ويكشف هذا التجريد المزوج للشخصية التاريخية
وللشخصية الدرامية عن صدور هذا التعدد من فكرة واحدة
هي (امتداد جوهر الصراع عبر العصور) كما ذكرنا في
البداية . ولذلك تأخذ الشخصية الدرامية في مسافر ليل بعداً
رمزياً مهماً ، يجعل التوازي بين الكمساري وشخصيات التاريخ
الظلمة ، واضح الدلالة على موقف المبدع الذي يستبجح أكثر
فاكثر عبر حركة الصراع حتى النهاية التي اختارها والتي أرمص
بها منذ البداية على لسان الراوى :

« معلدة ... لا يفصل الإنسان عن اسمه
فالعطاء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ
لتسيطر عظمهم فوق البسطاء
والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرتك
ليكونوا منتزه أقدام العظاء » .

ثم يفصح عن المغزى الفكري المقصود بداية ، من التجريد
والترميز ، على لسان الراوى :

« ولذلك خير أن تنسى الماضي
حتى لا ينجح في المستقبل
حتى لا ينجحنا التاريخ
ويكرر نفسه » ص ٦٢

التاريخ قد كرر نفسه في نهاية النص ، بمصرع الراكب
بخنجر عامل التذاكر وهو رجل « عليه سياء البرامة التي تثير
الشبهة » ص ٥٩ . لتكتمل ملامح المسألة المضحكة
« السوداء » .

ويقف الراكب على الطرف المقابل من الصراع ، شخصية
بلا ملامح خاصة لأنه « نموذج » .. « للإنسان الذي بلا

أبعاد ، الإنسان الذي لا نستطيع أن نصف إلا ملامحه الخارجية ، فنقول إنه بدين أو نحيف ، طويل أو أربعة ، أشقر أو أسمر وكل هذه الأوصاف سواء « ص ٥٩ ، لأن المطلوب من رسم هذه الشخصية - كثيرها - في مسافر ليل ، أن تصبح شخصية مجردة وراصة ، لا شرقية ولا غربية ، إنها الإنسان المضطّع تحت التسلط .

من أجل ذلك ، جرده عبد الصبور ، من الاسم ، والصنعة ، وجعله يسافر نحو مكان ما ، ليدخل من خلال التجريد والترميز إلى « الفكرة » « المفزى » فيصفه منذ بداية كلام الراوى « بالبطال المهرج » وهذا التناقض المقصود ، يساعد إلى حد كبير في فهم الوظيفة الدرامية لهذه الشخصية التي تلمس حياتها بلا وجهة ، ولا تفهم أبعادها . فقد استخرج الراكب قطعة الجلد التي دون فيها التاريخ في عشرة أسطر « تتوازى مع السرات العشرة ، التي تميز بها » « بائع التذاكر القناع » وهو البطل النقيض للراكب ثم أخذ يقرأ أسياه الشخصيات التاريخية « رموز الظلم » التي تحضر له متمثلة في قاتله « عامل التذاكر » الآن بشكل سحري ، إذ يستدعيه اسمه ويظهر فجأة مازجا بينه وبين الإسكندر بصورة خاصة ؛

« الراكب - الإسكندر . . . لك تلك تلك

الإسكندر . . . لك تلك تلك /

عامل التذاكر - من يصرخ باسمي ، من يدعوون

من أزعج نومي في زاوية العرب

أنت ؟

الراكب - معذرة . . من أنت ؟

عامل التذاكر - أنا الاسكندر « ص ٦٢ / ٦٣

ويستمر هذا المزج بين الاسكندر وعامل التذاكر حتى مقتل الراكب وتأزم موقف الراوى .

أما شخصية الراوى فتبدو في « حلة عصرية » لتكون شاهد عصر المؤلف على التاريخ واستمرار العلاقة بين طرفي الصراع فيه . ومع ذلك « فوجهه مسوح بالسكنية القاترة ، صوته معدن مبطن بالبالبال الذكية . » ص ٥٩ .

ويقف الراوى طوال المسرحية في حالة « فرجة » و « وصف » و « عدم مشاركة في الأحداث » حتى تفرص عليه المشاركة في الأحداث ، وفي هذه اللحظة لا يعرف طريقة للمشاركة ، لأن جذور عامل التذاكر (الاسكندر) يحكم الموقف .

وعندئذ يظهر البعد الرمزي لشخصية « الراوى » أعني كونه رمزاً لأهل هذا العصر ، والمتمثل في جمهور صالة العرض إذ يقول كاشفاً عن قناعه ، فاضحاً تجريد ملامحه وتغريبها :

« الراوى (متجهاً إلى الجمهور) :
ماذا أفعل ؟

ماذا أفعل ؟

في يده خنجر
وأنا مثلكم أعزل
لا أملك إلا تعليقات

ماذا أفعل ؟

ماذا أفعل ؟ النهاية ، ص ١٠٠

ولا شك في أن النهاية المتسائلة تكشف عن مصير « للراوى » يشبه مصير « الراكب » . ولقد كشف عبد الصبور عن هذا الهدف التقني والفكري في تذييل المسرحية قائلاً : « لست أريد في هذه المسرحية أن أقدم أشخاصاً بقاماتهم الصحية السليمة ، ولكني أريد أن أقدم نماذج من البشرية . واتخاذ النموذج أساساً للعمل المسرحي يعنى درجة من التجريد ، تماماً مثل الفكاهة أو النكتة ، حين تجعل محورها ، نموذجاً يواجه نموذجاً آخر ، فتكشف بهذا التجريد لب التناقض » . ص ١٠١

وقد حقق « عبد الصبور » درجة عالية من التجريد في رسم الشخصيات ، وكان لتجريد الشخصيات وتحويلها إلى نماذج موازية وراصة لشخصيات الواقع أو التاريخ ، أثر كبير في لغة « الحوار » والتفاهم فيما بينها . فقد مسحت الشخصيات من الداخل ، ولم تفصح عن مكوناتها في الحوار ، وإن استعاض عبد الصبور عن ذلك ، بوصف الراوى لما لم تقله الشخصية ، حتى أننا نجد الراوى يبدأ حواراً بوصف خارجي دائماً ، ليلفت نظراً المتلقى ، ويربط بين الأحداث ، فتحوّلت شخصية الراوى إلى تقنية مساعدة أكثر منها شخصية مسرحية ، واقترب من وظيفة السرد « التي تقع على عاتق المؤلف في المسرح دائماً » ، ولذلك نجده يبدأ حواراته بمثل (٥)] « معذرة » (٦) « المشهد يتلخص فيما يأتي » (١٥) ، « قال الراكب في نفسه » (١٨) فلننتبه الآن (٣٣) « هذا ليس صحيحاً معذرة لمقاطعته » (٦١) « إنني أحفظ هذين الكلمتين » (٦٣) « لا أملك أن أتكلم وأنا أتصحبكم أن تلتزموا مثل بالصمت المحكم » (١٣٠)] وغيرها .

وتكشف هذه المداخلات - على لسان الراوى - عن وظيفة الراوى ك تقنية مسرحية وحيلة درامية تلم شتات النص ، وتسمح للمؤلف أن يتدخل في سير الأحداث كلها رأى حوار طرفي الصراع (العامل / الراكب) يحتاج إلى ربط درامي ، أو تعليق ، ثم إنه يستفيد بهذه الشخصية / التقنية في ربط الصالة بالنص المعروض .

• نستطيع هنا برقم الحوار من رقم الصفحة داخل النص مع ملاحظة أن المسرحية كلها ، مائة وستة وعشرون حواراً .

لذلك كان الإسقاط إحدى وسائل نقد الواقع ، ولأن الطرف
المشابه لرمز التسلط ، الذي يتحول قاضياً (وخصباً في أن) فيها
هو عامل التذاكر - على لسان الراوى -

الراوى - العامل يستخرج «نجمة مأسور» أمريكى من
جيبه .

ويعلقها في صدره .

يتحول عن مقعده حتى يجلس في وجه الراكب

يسحب رفاً من تحت المقعد .

يصنع منه مائدة ، ينثر أوراقاً ... /

عامل التذاكر - باعيله (الراكب)

قف واسمع وصف التهمة .

أنت قتلت الله

وسرقت بطاقتك الشخصية

وأنا حلوان بن الزهوان بن السلطان

والى القانون

في هذا الجزء من العالم . ص ٨٣/٨٢ .

ثم نعلم في نهاية المسرحية أن هذا الرمز (التاريخ ،
الدراما ، الواقع) يعلم براءة المتهم ومع ذلك يقتله ، لأن
القاضى هو القاتل الحقيقي ، ويظهر في هذا الحوار ما يطنه
النص فيما قبل :

«الراكب» - أقسم .. أنى .. لم أقتل .. لم أسرق

عامل التذاكر - أعلم هذا يا أبل غلوك

هل تدرى من قتل الله وسرقت ببطاقتك
الشخصية

لا .. لن أكتشف أمره

لكن لا بأس

افتح عينيك لأخر مرة

انظر آخر نظرة .

«يفتح العامل السترة الملاصقة للجسد ، ومن بين جلده
وثوبه يخرج البطاقة البيضاء ، ويلوح بها أمام عيني الراكب
المحتضر الذى يسقط ميتاً بعد نظره الأخيرة» . ص ٩٩ .

وهنا يبدو الصراع الدرامى الثنائى متوسلاً بالرمز في كل
حوادثه ، وشخصياته ، كما أن هناك علامات في طريق التلقى
تساعدنا على فهم الإسقاط الحادث ، وربط هذا التجريد
والترميز بالواقع المعاش . فلا ضير أن يستفيد «عبد الصبور»
من «جو» التغريب واللامعقول «لخدمة قضيتة الأساسية»
وهي بيان صراع (القوى) الضعيف (زهوان) عبده
ولا ضير أن يجعل عامل التذاكر (الرمز والقناع) نيشاناً أمريكياً
أو أن يقول على لسان عثرى السترة :

« - راجعنا كل ملف

سجلنا كل مكالمة تليفونية

وحينما تنتبع حوار الراوى ، نكتشف أنه يطول في معظم
الأحيان . فقد بدأت المسرحية بحديث طويل منه (١) بسط فيه
خلفية المسرحية ، ثم التعليق ، والوصف (١٣) ثم تلخيص
المشهد السابق تمهيداً لثقله درامية (١٥) ثم التفسير والشرح
لداخل الشخصية (١٨) لأن المؤلف أثر التجريد والتبريز كما
قلنا سابقاً ، ثم التنبيه على ما سيحدث (٣٣) أو تحليل فكرة
خارج الحوار (٤٥) أو شرح مستوى التاريخ وتناقضها (٦١)
أو استخدام التراث في سياق مناقض له ، يساعد على النقد
والتغريب في أن (٦٣) ثم لإغاط التلقى (٦٥) أو وصف حركة
لا ترى إلا عند تمثيل النص فقط (٦٩) وهكذا .

ولكن ، يجب أن نلاحظ تراجع دور الراوى ووظائفه التقنية
حينما يشتد الحوار بين طرفي الصراع الأساسيين بشكل لا يسمح
بإشراك طرف ثالث كالراوى لأن المواجهة تتم مباشرة ولا تحتاج
لمن يصنعها .

ولقد خدم التجريد الفكرة الإنسانية التي يحاول عبد الصبور
بنها في ثانيا النص ، لأنه حول الشخصيات إلى نماذج تصلح أن
تكون في أى زمان أو أى مكان ، باستثناء تعليقه عن الراوى ،
الذى أوضح خلاله تعاصر الراوى مع زمن كتابة النص .
ومساعدته التجريد على التعامل الخارجى مع الشخصية - دون
أن تسطح - الأمر الذى يفسر الثقل للمقابلة والسرعة التي
تقفز بالحديث والشخصية إلى لحظات ليست مترتبة على
ما سبقها ، بل تتجاوزها وتقفز عليها . كملحظة ظهور
الإسكندر بمجرد قول اسمه في شكل عامل التذاكر ،
ص ٦٣/٦٢ وملحظة قفز عامل التذاكر من طلب التذكرة إلى
الحديث عن إرهابه في العمل ص ٧٠/٦٩ .

وكان لهذا القفز ، وظيفة درامية ، بالطبع ، فقد ساعد على
التغريب ، وفقدان الألفة ، الأمر الذى كسر في نفس التلقى
عادة التلقى ، والاستسلام للنص ، وأجبره على التفكير فيما
هو قائم ، وتحكيم العقل في هذه المشاهد المتلاحقة ذات
المحطات غير المنطقية وغير المعقولة ، في حين «أن التوصل إلى
فريب الحادثة أو الشخصية يعنى قبل كل شيء وببساطة ، أن
تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بدئى ، ومألوف ،
وواضح ، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة
نفسها» . / . وبالتالي فالتغريب يعنى إبراز للملاحم التاريخية ،
وتصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية
عابرة» (١١) أى أن هذه الأحداث والشخصيات ليست هدف
هذا التغريب والتجريد عند عبد الصبور ، إنما اكتشاف قانون
الصراع هو الهدف لأنه يساعد على «الإسقاط التاريخي» ، أى
إسقاط الحاضر في الماضى والعكس ، لخصومها لقانون
واحد ، على الرغم من خوف «الراوى» من تصديقنا لبدأ
تكرار التاريخ لنفسه .

ملائياً له ، فقد ناست لغته تكوينه « المركب » و « المقعد » و السريع التحول » وظهرت الصورة الشعرية مساعدة له على الإقناع والتأثير على « الراكب » الأمر الذى أعطى الصورة الشعرية وظيفتها الدرامية ، أى أنها تخدم تشكيل البنية العامة للمسرحية ، وتحول الصور الشعرية إلى نيات دالة على المتحدث والموقف كليهما .

صورنا كل خطاب
أمكننا بالألاف
عذبنا عشرين لحد الموت
وثلاثين لحد العاهة
وثمانين لحد الإغواء
لكن لا جدوى

اعترف قليلون .
مائة فيها أذكر /

لكن لا جدوى ، ص ٩٤ / ٩٣ .

ونجد أن حوارات العامل في مجملها تحمل استخداماً جوهرياً للصورة الشعرية لا يمكن الاستغناء عنه أو استخدام مستوى آخر للغة ، فمن البداية (٧) يبدأ بالمبالغة والفخر ، ثم (١٢) بالتهديد والربط بين عالمين متناقضين ، ثم يسترجع ماضيه (١٤) خالطاً بين عدة عوالم نفسية وفكرية ، جماعها التناقض أيضاً . ثم نراه في (٢٦) يصف حالة زهر الراكب ثم تتوالى حواراته في (٣٠) ، (٤٤) ، (٥٨) ، (٦٢) ، (٦٤) ، (٩٥) ، (٩٧) ، (١٠١) ، (١١٣) ، (١١٧) ، (١٢٥) ، (١٢٩) . وهى حوارات تحاول التأثير على الراكب مستخدمة عدة مستويات لغوية مستعينة بالصورة الشعرية لتشكيل المبالغة والمقارنة والإقناع العام حتى يتقبل الراكب الموت الظالم في يسر واستسلام

وخلال ذلك نجد الجمل المباشرة ملائمة لحس اللحظة ، لحظة الإقناع بالمنطق يقول العامل مثلاً :

« - أسمع يا بهيد

فلتحدث في هذا الموضوع الشائك كصديقي

كرفي رحلة

بدلاً من أن نتحدث خصمين كما يفرض هذا الوضع

المؤسف

راكب وعامل تذاكر

إيه .. أوسع لي جنبك

وسأخضع سترق الرسمية حتى لا نخشأ » ص ٧٣

في حين نجده أكثر انفعالاً عند الحديث عن متابعيه الخاصة :

« - هذا عمل عمل مرهق

ينزعني من فرشى في بطن الليل

يجرمي من نومي .. أشهى خبز في مائدة الله .

أحياناً لا تحوى القفازة سوى حفنة ركاب

يتشرون كأجولة ملقاة في غزن قطن .

تبدو مظلمة باردة خافتة الأنفاس

كيطن الحوت الليت » ص ٦٩

وعلى الطرف المقابل نجد لغة الراكب ، لغة غريبة باستمرار ، تراعى عهدها ، دون أن تكون صادقة مع نفس قائلاً ، وفي ذلك دلالة على موقف مراعاة مقتضى الحال ومحاولة التوازن النفسى والتحدث بالمنطق البسيط حتى

ومن المنطوق نفسه - بيان قانون الصراع - حاول « عبد الصبور » أن يضيخ صورة « زهوان - عامل التذاكر - السلس » في مواجهة أفكار المذمور (عبد) ، وأن يعطيه إدارة الصراع داخل المسرحية كلها ، ولذلك جعل لغته لغة المحقق ، العقلية ، المنطقية في ظاهرها ، وجعله يستعين بالمستوى الانفعالي من اللغة في مواقف تحتاج إليه ، بالإضافة إلى طول حوارات العامل : فنجد حواراته الطويلة كثيرة ، تسمح له بالحديث المفصل وإضافة التفاصيل والجزئيات ، خاصة في حوار (١٤) الخاص بفخره بذاته ، و(٢٦) الخاص بالتأثير السلبي على الراكب ، وفي (٣٠) يصف حالة تعب من وظيفته الصعبة ، أو (٣٢) استرجاع ما دار له في ليله قبل مجيئه إلى العمل ، أو (٤٤) تهمة عبده للتحقيق والمحاكمة . في حين نجد الراكب قليل الكلام مقتضب العبارة لا حول له ولا قوة ، أمام المحاكمات سابقة التجهيز ، فله مقطع طويل واحد (٢) حين يقرأ التاريخ . ولو راجعنا حالة الحوار ، وجدنا الراكب ينطق بكلمة أو سطر أو عدة أسطر قليلة وكلها في خدمة الطرف التقدير له ، فهو دائم الاستعطاف والاستمالة (١٩) والتذلل (٢٣) لأن خارج الشخصية ضاغط على حوارها ، ولا يعطيها فرصة الدفاع عن نفسها . لذلك نجد حوارات الراكب ردود أفعال على عامل التذاكر ، مما حول الراكب إلى أضحوكة (البطل المهرج) ولأنه ضحية ، تضاعف فيها الشعور بالمأساة ، والرؤية الكابوسية التي تدفعنا لاستنكار ما يحدث .

ويقود الحوار إلى اللغة في « مسافر ليل » ، وهى لغة تسترعب المواقف المانعة بها ، وقد شكلت رؤية المؤلف ، عميقة في ذلك توازناً بين لغة الشخصية والسياق الواردة فيه ، فهى تتحرك مع الشخصية والحدث ، بحيث نستطيع أن نميز بين استعمالات وتوظيفات متعددة للغة « مسافر ليل » في حالة شعرية مكثفة شملت للمسرحية كلها وتوزعت على السنة المتجاورين والراوى .

وكأنه الاستخدامات المتعددة متوازنة مع المناسبة والسياق ، ونلاحظ أن لغة « عامل التذاكر » كانت انمكساً

لا يحدث خطأ في النطق بغضب منه عامل التذكّر ، لذلك اتسمت لغة الراكب بالمبالغة والمباشرة في أن لأنها ليست تعبيراً
- انفعاله ، بل محاولة لتهدئة انفعال العامل

يقول مثلاً :

« - سامع جهيل يامولاي

ما معنى هذه الكلمة . ص ٩٢ ،

- أرجوك لا تأكلها أرجوك » ص ٧٨

- لا . . . لم أفعل

مظلوم مظلوم

إني أطلب عشري السترة ذاتة

أطعم في عدله » ص ٨٣

وهكذا تتوالى حوارات الراكب كردود أفعال وليس فعلاً يتطلب الانفعال والتعبير عنه .

أما لغة الراوي فلا بد أن تكون أكثر الاستخدامات شعرية ، لأنها لغة الشاعر في الأساس، لغة المعلق والوصاف لكل ما يحدث- لذلك أقول إن لغة الراوي في النصف الأول من المسرحية ، غيرها في النصف الثاني ، لأنه ترك المجال للمتجادلين وكان تدخله قليلاً ، وقد عبّر عن موقفه منذ المشهد الأول وحتى التحم طرفاً الصراع .

لذلك ابتعدت لغة المسرحية عن التكرار ، أو الإطالة في الحوار ، واحتفظت لنفسها بتوالي لغوي متدفق ، يقترب من تدفق القصيدة الدرامية التي أجاد « صلاح عبد الصبور » حبك محاورها ، وتوظف أصواتها وشخصياتها .

القاهرة : د. ملحت الجبار

المصادر

- دواوين :

- الناس في بلادى ، دار العودة - بيروت - ١٩٧٢

- أحلام الفارس القديم ، دار العودة - بيروت - ١٩٧٢

- تأملات في زمن جريح ، دار العودة - بيروت - ١٩٧٢

ب- مسرحيات : - مسافرائيل ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٣

المراجع

١ - جلال الخياط : « الأصول الدرامية للشعر العربي » ص ٣٢ ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٢

٢ - صلاح عبد الصبور : حيان في الشعر ، ص ٢٩ ، دار العودة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٧ .

٣ - نفسه ، ص ١٨٨

٤ - نفسه ، ص ٢١٦

٥ - برنكو : مسرح الطلبة ترجمة : يوسف اسكلندر ص ٢٩ ، دار الكتاب العربي ١٩٦٧

٦ - صلاح عبد الصبور : دليل مسافر ليل ، ص ١٠١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣

٧ - دوسن : الدراما والدراسي : ترجمة : هيد الواحد لؤلؤة ص ٤٨ ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، ١٩٨١ .

٨ - هنري لوفال : « علم الجمال » ترجمة محمد حيتان ، ص ١١ ، دار الحداثة ، بيروت ، بدون تاريخ

٩ - كليفر دليج : « المأساة » ترجمة : هيد الواحد لؤلؤة ، ص ١٠٦ ، موسوعة المصطلح النقدي ، بغداد ، وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨ .

١٠ - شكرى حيايد : البطل في الأدب والأساطير ص ٦٠ ، دار القلم ، ١٩٦٥ .

١١ - برتولد بريخت : « نظرية المسرح للمحمي » ترجمة : جميل نصيف ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ ، بيروت ، ١٩٧٠ .

التوظيف التراثي في شكريار

دراسة

تستلهم التراث ، وتوظفه وتعيد تشكيله برؤى عصرية ، وبخاصة في ديواته «الخروج إلى النهر» إذ نجد فيه التراث الأسطوري (الفرعون) ، الفلكلوري الشعبي والسيفي ، والتضمين الأدبي . . وغيره . . وعندما بدأ الكتابة المسرحية جاءت مسرحيته «إختاتون» تنويعاً أخرى على اللحن نفسه وهو التراث . وهذا ما نجده أيضاً في مسرحية «شكريار» .

إن مسرحية «شكريار» تأتي إضافة جادة لمسيرة المسرح الشعري العربي ، تكمل الطريق مع مسرحيات شعرية أخرى سبقتها أو تلتها مثل «الفلاح الفصيح» ، «لفتحي سعيد» ، و «الحصار» لمصطفى عبد الغني ، و «حصار القلعة» لمحمد إبراهيم أبو سنة ، و «الحربة والسهم» ، و «حكاية من وادي الملح» لمهران السيد ، و «بيسان والأبواب السبعة» لوفاء وجدي وغيرها من المسرحيات الشعرية التي تستلهم التراث .

ولنبداً المسرحية من الصفحة الأولى التي نطالع فيها «إشارات» يضعها المؤلف قد تفيدنا في فهم العمل ، فالإشارة الأولى توضح تاريخ كتابة العمل وهو (سبتمبر ١٩٨٠) . ولعل هذا يحدد الفترة الزمنية التي عبر عنها العمل ، ثم يذكر المؤلف أنه قصد إلى أن : «تقوم شخصية نسائية واحدة (شهر زاد) بكل الأدوار النسائية كرمز للمرأة في تحولاتها المختلفة في هذا العمل» . ولعل هذه الإشارة لا تنطوي على فائدة كبيرة . فالعمل الذي يحدد الرمز منذ البداية عمل يفقد كثيراً من قيمته . والمؤلف بهذا التجديد يفرض على القارئ - مسبقاً -

يذكر إليوت في حديثه عن التراث أن «الأثار الموجودة تشكل نسقاً نموذجياً فيما بينها ويتم تطويرها بقدم الأعمال الأدبية الجديدة إليها» ، فالنسق الموجود هو نسق متكامل بدون قدم الأعمال الجديدة ، إلا أنه بعد قدم الحداثة والجدّة ، لا بد أن يتغير النسق القائم - ولو تغير طفيفاً - كما أن العلاقات والنسب والقيم التي تحكم كل عمل أدبي على حدة يجب أن تتوافق مع المجموع ، وهذا ما نعنيه باللامعة بين القديم والجديد ، ويشيف إليوت موضعاً أن «الماضي يجب أن يتغير بواسطة الحاضر ، كما أن الحاضر يوجهه الماضي»^(١) .

ولعل هذه العلاقة بين الماضي والحاضر تيسر فهم الأعمال الأدبية المستمدة من التراث لأن التراث هو كل الأثار الموجودة لدينا من زمن طويل ، وتكون نسقاً نموذجياً فيما بينها ، وعلى الأديب الذي يعيد تشكيل التراث أن يكون لديه المبرر الموضوعي والواعي لذلك .

وأحمد سويم قد اخضع لنفسه هذا الطريق الشائكة - الشائكة - منذ أعماله الأولى وحتى هذه المسرحية ، فدواوينه «الطريق والقلب الحائر» ١٩٦٧ ، «المجرة إلى الجهات الأربع» ١٩٧٠ ، «البحث عن الدائرة المجهولة» ١٩٧٣ ، «الليل وذاكرة الأوراق» ١٩٧١ ، «الخروج إلى النهر» ١٩٨٠ كلها

(١) Frank Kermode. Selected Prose of T.S.Eliot, "Tradition & Individual Talent", Faber & Faber, London, 1975. PP.38-39.

هى /الحلم/ المعجزة ... تتبلور شخصيتها الرامزة مع هذه السطور :

«شهر زاد : من أجل أبى ، وأخى .

من أجل الأطفال الآتين مع الغد .

يكفى ما أحتمل الآن» ص ٧٢ .

إن هذه الكلمات ليست كلمات شهر زاد المرأة ، لكنها بالأحرى لشهر زاد الرمز/الوطن ... التى تحتمل من أجل النسوة ، والأب والأخ (بالرغم من أن المسرحية لم توضح أن لها أخا) ومن أجل الأطفال الآتين مع الغد ، شهر زاد التى تخاف على أطفال الغد ، هى الوطن المحتون على أطفاله ، رمز المستقبل .

إن لحظة التأزم التى يسانها شهر يار تساوى - وتتج بالثالى - لحظة انفجار لدى شهر زاد ، لتكشف المستور عن شهر يار ، وتقدم لنا تفسيراً جديداً لثراث ألف ليلة وليلة . وهو ... لماذا يقتل شهر يار كل ليلة عزراه ؟ هل لانه يتنقم من زوجته الأولى التى خانته مع العبد الأسود ؟ .

إن المسرحية تطرح تفسيراً جديداً . فشهر يار هو الحاكم العاجز العقيم الذى ينعكس عقمه بالثالى على شعبه ، وهو لهذا السبب يتنقم من كل نساء بلده . يتنقم لرجوله المفقودة .

«شهر زاد : أفهمتم يا سادة .

أرايتم .

لو أخفق رجل أن يأت امرأته

لكن الأمر خطير مختلف

لو كان هو السلطان ...» ص ٧٤ - ٧٥ .

لأن السلطان يعكس عجزه على شعبه ، وهذا يشبه إلى حد كبير الأسطورة التى تحكى أن سلطاناً أصيب بعجز (جنسى) فأصيبت به ... كله بجذب وموات ، لكن هذا العجز كان عقاباً للسلطان لأنه وجنوده اعتدوا على بعض العذراوات ومن ملأن جرار الماء . فالتقدير الإغريقى فى هذه الأسطورة يربط مصير الشعب بمصير السلطان ، لكن أحمد سويلم - برعى تام - يتخلص من هذا القدر الخارجى ، ويجعل السلطان بحريته الكلمة يربط بين عجزه وبين شعبه ، أو يعكس عجزه وفشله على شعبه وأمه ، وهذا يوضح لنا رمزية شهر يار المعاصر . وهو فى سبيل تحقيق أهدافه يلجأ إلى كل حيلة يستطيعها كسلطان ، فهو يزور القانون ، ويرشى القاضى ، ويشترى كاتم الأسرار ، ويغرس أمين الخزانة ، بسلطانه وأسواق الشعب ، وهو فى داخله يدرك أن هذه لعبة ، وأنه يتقنها تماماً ،

تفسيراً واحداً لرمز «شهر زاد» ، وسوف نختلف معه كثيراً عند قراءة العمل ، لتكتشف أن شهر زاد ليست مجرد رمز للمرأة فى تحولاتها المختلفة كما يذكر .

لا تبدأ المسرحية بحدث تمهيدى ، وإنما تبدأ بالذروة ، تشدنا معها منذ سطورها الأولى ، وهذه الذروة هى فصل بين زمن كتابة المسرحية ، وبين الزمن القادم الذى تبدأ به المسرحية فشهر يار قد مل كل شيء ، وما عاد يصدق شيئاً مما حوله ، بدأ يشك فى قدراته وفى نفسه ،

«شهر يار : مللت سنبداً .. والعفريت .. والصياد ..

مللت مصباح علاء الدين ...

.. مللت كل شيء» ص ٦١ .

فقد مل حكايا شهر زاد ، وليلاتها الألف (لا تتخذهى مثل خداع الليلات الألف) ص ٦٢ . أصبح الحزن يعتصره لانه بدأ يحس بالموت . وهو لا يقصد الموت الجسدى ، وإنما المعنوى ، لأن الإحساس بالموت قد سيطر عليه حينما بدأ يعى حقيقته ويواجه نفسه ، ويحس بضغفه الداخلى وبمزقته النفسية ، فتلاشت كل أشكال الزيف التى صنعها رجال حاشيته ، وأصبح عارياً مجرداً أمام نفسه ، حيث تانى شهر زاد ، لتكتشفه أمام نفسه وأمانته :

«شهر زاد : هأنلى أننى ، أهل فى قلبى عمراً كالزهر

أملأ أطباق الرضة .

لكنى أبحث كل مساء عن يفرغها ؟

هل لك أن تفرغها يا سلطان الأرض ؟» ص

٧٠ .

لكن «شهر يار» لا يجيب إذ لا إجابة ، ويشجع إحساسه بالعجز شهر زاد على أن توضح عن باقى القصة :

شهر زاد : وأنا .. أحتمل عذاب الليل .

وأضهى بستين من عمرى .

أحتمل رجولتك المفقودة» ص ٧١ .

ومنذ هذه السطور تبدأ الخيوط الرمزية فى المسرحية ، ويبدأ التشكيل الترائى . إن شهر يار وشهر زاد ليسا من الشخصيات التى اعتدناها فى ألف ليلة وليلة ، فأحمد سويلم قد أخذ إطار الليالى ليغير عن أجواء مختلفة تماماً . إنه يعيد تشكيل التراث بالشكل الذى يراه ملائماً . وبالتالى يصبح شهر يار رمزاً معاصراً ، وتصبح شهر زاد أيضاً رمزاً معاصراً . فشهر زاد ليست المرأة فى كل أحوالها كما يذكر سويلم فى أول صفحة ، بل

مادام الشعب سلبياً لا يثور ولا يتحرك :

«شهر يار : فأننا أقدر من يفهم نفسه ،
لكنّ كلينا يقع أسير اللعبة
السلطان ..

والجمهور ... ص ١٠٦ .

فهذه الكلمات السلطانية تبعث إلى الأذهان صورة متجبر
يخيل إليه أن الجمهور أسير له ولااعيه ، لكن هذا الأسير
سوف يتمرّد يوماً ما ، كما تمردت شهر زاد . إن بداخل شهر زاد
حزناً لا ينتهى ، وقهراً لا يقاوم ، ومع ذلك جاءت لحظة
المخاض لتثور على أسرها وتطلب البديل . تطلب الحياة ،
والإحصاب حتى ينتهى هذا العقم .

«شهر زاد : يكفى أنى امرأة لم يرقى أحد من دهرين
أغنى ذلك من زمن تحت رداء الحية والإخفاق»
ص ١١٠ .

ولا تخلو المسرحية من الإشارات الساحرة التى تتضمنها
عبارات القاضى الملتقى ، أو عبارات شهر يار الذى يتصور أنه
يوهم الشعب بزيّف عباراته :

«شهر يار : إنى أعتد بالصدق
لا أفعل شيئاً إلا بالنورى والرأى
كونوا فى صفى» ص ١١٦ .

كما تتجلّى السخرية فى أقى صورها عندما يعرضها أحمد
سويلم فى سلوك الجمهور الذى يقبل كل شيء بسلبية ، ولا
يملك إلا التصفيق حتى ولو ضربه الأمر :

«شهر يار : باسم العدل الأسمى ،
والقانون المشروع لنا
والعرف السائد ...

يستقبل قصرى كل مساء واحدة من فتيات
المملكة ، لكى أتأكد من فتياتى وبكارتجن ، فمن
لقدنها تقتل .
(تصفيق) ... غلام» ص ١٢٠ .

عل أن حسن استخدام الإرشادات المسرحية الخاصة
بالإضاءة والإعلام يلتحم مع مضمون العمل ، فبعد تصفيق
الجمهور ومثل الشعب لقرار السلطان الجائر . لا يجد سويلم
تعليقاً إلا كلمة (غلام) وكأنها المعادل الموضوعى للرغبات
المكبوتة داخل الشعب ، أو لرأيه الخاص فيما يحدث .

وحين تلوح لحظة الخلاص ، ويقرر مسرور أن يحمر

شهر زاد من أسرها ، ونرى للمرة الأولى فعلاً إيجابياً ، إذ يرفع
السيف فى وجه السلطان الجائر فيهبى به ليفصل رقبته ، بين
دهشة الجميع الذين تراودهم فى لحظة كل أمنيات الخلاص .
يبدأ هذا المسرور فى استخدام السيف ليصنع من نفسه شهر يارا
آخر :

«مسرور : والأن ... عليكم أن تختاروا
أقتلكم أم ترضون بما أحكم
ها أنذا السلطان !

.....

لن يفتقر لديكم سلطان ورث العرش عن
السلطان

وعبد ملك العرش من السلطان» ص ١٦٥ .

وبالفعل فى ظل هذا الجو من السلبية لا يفتقر الأمر بل
يبدأون أغانيهم تحية للشهر يار الجديد — مسرور — وتظل
مشكلة شهر زاد .

والمسرحية تتخذ لها تكتيكاً خاصاً يتلاءم مع مضمونها .
فالمضمون يعيد تشكيل التراث بالنظور الذى يراه المؤلف ،
وهو منظور جديد . لذا فالشكل جديد أيضاً . وليس هذا
الشكل «دراما الموجات» كما يذكر د . حسونة فى تقديمه
للمسرحية بل هو مجموعة من اللوحات المختلفة التى تعطى فى
النهاية صورة متكاملة ، كل لوحة فيها بمثابة وحدة درامية
متكاملة بها مدّ وجزر .

وليس توجّجات ، فقد تبدأ اللوحة بالمدّ كما فى اللوحة
الأولى ، ثم تنهى حتى تصل إلى الجزر ، وهو عكس المؤلف
فى الدراما التقليدية ، إذ يبدأ فيها الحدث بالتصاعد حتى يصل
إلى الذروة . إن سويلم يفاجئنا بالذروة ثم يظل يحلّل فى حدث
هابط وليس صاعداً . لكى ندرك سبب الذروة . ولعل الرابط
الوحيد فى هذه اللوحات المتنوعة هو شخصية الراوى الذى مثله
هنا (شهر زاد/العذراء/الرواية) .

والمسرحية لا تكفى بقص الأحداث أو التعليق عليها ،
وإنماهى تمثل محكمة . تحكم شهر يار ، والعامة والعذراء ،
والقاضى ، والعبد الأسود مسرور . إنها تضع الجميع أمام
المحكمة وكل يبدل بشهادته ، والمسرحية من البداية إلى النهاية
مرافعة طويلة من محامية وقاضية فى نفس الوقت . ويوضح ذلك
أنها لا تشترك — بعد اللوحات الأولى — فى أى حوار مباشر مع
شهر يار . هو يتحدث وهى تستجوب ، وتأتى إجابته ، وكأنها
نابعة من تساؤل ثار فى داخله ، وهذا ما يحدث مع كل

شخصيات المسرحية ، وكان الرواية ، شهر زاد كاهنة في وعى الجميع ، فالسؤال الذى تطرحه هو نفسه الذى يدور بداخلهم ويحييهم عليه . على أن هذه المحاكمة تظهر العدل لكنها لا تفره ولا تنفذه . إنها تحيله إلينا لتنفيذه ، لأنها بالرغم من أنها عامية وقاضية مجنى عليها في نفس القضية . وإذا انتقلنا إلى الإطار العام ، رأينا أن هذه المحاكمة هي محاكمة للتراث ، للماضى والحاضر . إنها تحاكم الماضى المائل في المستقبل ، أو المستقبل الذى يعود بجذوره إلى الماضى .

لذلك تأتى صرختها في نهاية المسرحية محذرة ومنبهة ، إنها تكشف عن حقيقتها الرامزة المحامية /القاضية /الوطن العذراء :

«جئت إليكم ناصحة .

لا تصمتوا .

لا تتركوا المجنون .

يعيث كل ليلة بسيفه الملعون .

لا تخفوا خلف جدار الصمت محملون العار

«نوروا على المجنون» ص ١٣٥ - ١٣٦ .

ولأن المخاطب (الشعب) مازال في صمته ، فإن النهاية الصارخة للوحة ، التي تشكل خلفيتها الحزينة هي كلمة

(ظلام) تأتى ساخرة قاسية تضغط على الجرح وتنكأه حتى تكون الصرخة المرتقبة . وهذا ما يجعل المسرحية لها رؤية تنبؤية إذا ما عدنا إلى تاريخ كتابتها . ولهذا قد يكون الاختلاف - الكبير مع د. حنورة الذى يصف النهاية بأنها تقريرية ومباشرة . . يقول : «انتهت إلى نهاية فيها قدر كبير من المباشرة التي ترفض كل الأطراف» ص ٣٧ ، فالنهاية ليست كذلك لأنها تحمل قدرا كبيرا من السخرية والمرارة (الظلام) والرؤية التنبؤية أيضاً . إنها لا تنتهى مع نهاية المسرحية بل تظل النهاية بداخلنا تحركها وتدفعنا إلى فعل إيجابي . أما كلمات نهاية المسرحية فليست إلا بداية تحريضية للوحة أخرى لم تكتمل بعد من لوحات شهر يار ، قد يكملها المؤلف في مسرحية أخرى . وقد تكتمل بنا كقراء .

والمسرحية - باختصار - ترفض الواقع لذا تستمد جذورها من التراث ، الذى لا يقبله المؤلف كما هو ، وإنما يعيد تشكيله مع الواقع ، وكأنه يقدم البديل للواقع المفروض ، ومن هنا تأتى حتمية اختيار شهر يار وشهر زاد وضرورة استلزام التراث الذى يعرض عليه أحمد سويلم ، ولا يخرج عنه في كل دواوينه ومسرحياته . وكأنه يثبت بالدليل أن قضايانا الحياتية ومشكلاتنا الفنية الجمالية قد تحملها العودة إلى التراث ، ومحاولة إعادة تشكيله بالصورة المعاصرة المرغوبة .

جمال نجيب التلاوى



و «الحكم قبل المداولة» عمل مسرحي
تشر مؤرخاً للمسرة الأولى - لنجيب
سرور ، حاول فيه تعرية واقعه بإلقاء
الضوء المباحث على أركانه المظلمة ، وقضج
كل الأنظمة والقنوات التي تتحكم في مصير
الفرد ، وتmith فساداً في الكيان الإنسان .
والمسرحية عمل يفتح أمامنا طريقاً
جديداً لاكتشاف عالم «نجيب سرور» -
وكلمة اكتشاف هنا كلمة مجازية - يطيف
إليها الكثير ممن وعى فن ذلك الكاتب
الكثير .

جاء إعادة اكتشاف «الحكم قبل
المداولة» ونشرها كعمل في غاية الأهمية في
تاريخ المسرح المصري الحديث ، كما جاء
أيضاً في إطار الصحوة المفاجئة ، والاهتمام
المتجدد المفاجيء منذ بداية الثمانينيات
بمسرح «نجيب سرور» .

وأهمية عودة ظهور هذا النص بعد أن
ظل حبيس الإهمال ، أو السهو ، أو
النسيان فتحدد في أنه مثل اتجاهات جديدة
تماماً في مسرح «نجيب سرور» ، اتجاهات
ينزع إلى التجريب ، ويقترب كثيراً من
«الميث» ، ويؤكد من جديد على نزعة
«كانتورية» ربما كانت كامنة في «نجيب
سرور» نفسه ، وإحساسه الزائد بقتامة
الواقع سوداويته ، ورفضه للقوى التي
تحد جناحها على ذلك الواقع ، لتتزع من
أفراذه استقرارهم بعينها اللامعدي .

ونجى أهمية نشر ذلك العمل أيضاً من
أما تطرح أضواء جديدة على الأدوات الفنية
التي شكل بها الكاتب الراحل صياغته
لأفكاره ، إذ يتخلل في هذا العمل من كثير
نما التزم به في أعماله المسرحية السابقة التي
قامت على خصائص الشعر السداسي
والدراما الشعرية ، مثل «باسين وبية»
و«آه يا فيل يا قمر» و«قولوا لعين
الشمس» و«مئين أجيب ناس» وهي
الأعمال الأربعة الأساسية التي صرف من
خللها المهتمون بالمسرح و«نجيب
سرور» ، وإلى جانب بعده عن الدراما
الشعرية ، فقد ابتعد الكاتب أيضاً في هذا
العمل عن التراث الشعبي المصري الذي
ميّز أعماله السابقة ، والذي كان الإخراج
الفني لأفكار الكاتب وفلسفته ، إلى جانب
استخدامه للتراث التي سطّرت على أوداق

متابعات

«الحكم قبل المداولة» .. المناسبة الساخرة مسرحية لم ينشرها نجيب سرور فوزى عبد الحليم

يقول الواقع والرضا والإيمان به بشكل تام
بينما يستسلم البعض الآخر له ، في نفس
الوقت الذي يحاول فيه البعض أن يرفض
ذلك العالم رفضاً مطلقاً ، وأن يتجاوز ذلك
إلى تعرية عالمه ومحاكمته وإظهار الزيف
وجوانب الضعف والفساد فيه .

لكن هذه العملية عند نجيب سرور
ليست أمراً هيناً فالواقع يقف وثقة عدائية
ضد كل من يحاول أن يواجهه وتقلب
محكمة الفرد للواقع إلى محكمة الواقع
للفرد ، وهي - من وجهة نظره - محكمة
غير عادلة إذ يصدر فيها الحكم بإلغاء الفرد
ومحوه . والحكم يصدر - حتى - قبل
المداولة .

بين الإنسان وعالمه تنضجر مئات الأسئلة
تبحث عن إجابات ، لكن ذلك العالم
لا يمنحنا الإجابات التي نبحث عنها في
معظم الأحيان . أو قد لا يعطينا الإجابات
التي نرضها ، ومن هنا تبدأ الأزمة ...
ويبدأ الانفصال عن الواقع والإحساس
بالغربة في عالم يزرع بملاحظات غير مفهومة
ورؤى ضبابية ومتناقضات تتحكم في تحديد
شكل الواقع وتلويته وتعقيده ، وتوزيع
الأدوار بين أفرادها توزيعاً تصفياً بشكل
يفرض على الإنسان أدق تصرفاته اليومية
لفرضا جبرياً . ولكن - على الرغم من
هذا - لا تتوقف التساؤلات ولا تتغير
طبيعة العلاقة بين الإنسان وعالمه مع تغير
موقفه من ذلك العالم ، بلجأ البعض إلى

البردى القديمة استخداماً جيداً للإعلاء بتشابك الأزمنة - بين الماضي والحاضر - أو ذوبان الحدود والفواصل بينها ، وهو ما يؤدي إلى تجريد الأحداث من زمان معين قد يخل بعرض القضية .

والقضية التي يطرحها نجيب سرور في هذا العمل قضية قديمة لم تحسم بعد - وهي قضية صالحة للنقاش في كل الأزمنة وفي كل المجتمعات - وهي قضية حرية الفرد كما يطمحها ، ويعمل على إيجادها وتحقيقها ، وأما ورغبة في التعاضد مع مجتمعه ، وفي حل قضايا ومشاكله ، وبين الحرية كما يراها المجتمع ، ويوفرها لأفراده . ويصبح الصراع بين المنظرين أمراً متوقفاً يلجأ فيه المجتمع إلى استخدام كافة أسلحته لفرض إرادته بنق السيل .

ولذلك يقيم نجيب سرور محاكمة بين الطرفين ليعرض أبعاد هذه القضية ، مستمداً من معاناته الشخصية دافعاً قوياً لكشف مواطن الضعف والزيغ والقيود التي تفرض على الفرد في المجتمع الإحتلال ، تحت دعوى الحرية والعدل .

والمكان الذي أوجده الكاتب لإجراء هذه المحاكمة هو (منظر غير محدد الملامح . إنه تيه ، أو غابة في الليل ، أو صحراء بلا هائلة ، أو سطح كسوك مجهول ، أو عالم مسحور مسخوط) .

ثم يقدم نجيب سرور في افتتاحية المسرحية نص بريدية والباس من الحياة ، وهي من الشعر المصري القديم ، قيل قيام الدولة الوسطى ، أثناء مرحلة التمزق الاجتماعي الطويلة فيما بين الأسرتين السادسة والحادية عشرة ، وهو النص الذي يُعرف على أنه شجار بين إنسان ستم الحياة وبين روحه ويستغل الكاتب هذا النص في عرض رؤيته الذاتية لعله بكل ما يحويه من مشاكل ومتناقضات . ويطل المسرحية شخصية نهيمه الصفات والملامح الخاصة تصلح لأن تكون أي فرد من الأفراد أي مجتمع . ما يقدمها الكاتب تحت رمز (س) ، ويجربنا هذا (س) يعرّضه على الصمت منذ البداية ، فهو قد فقد الدافع للكلام بعد أن فقد معناه وجدواه :

— لن أتكلم اليوم ... الأخوة شر ، وأصدقاء اليوم ليسوا جديرين بالحب ، الناس شرهون ، وكل إنسان يقاتل متاع جاره ، الرجل المهذب مات ، والصديق يذهب في كل مكان .

ولذا يلتزم (س) بالصمت المطبق منذ البداية ، وهو الموقف الذي فرضه عليه المؤلف ، أحد شخصيات المسرحية ، إذ يقول للكورس :

المؤلف : أنا الذي حكمت عليه بالحرس .. بالصمت الأبدى .
كورس : ولكن ، لماذا ؟
المؤلف : لكي يصبح حراً .. نعم .. إنه الإنسان الوحيد الحر على سطح الأرض .. إن الذي يفقد النطق يفقد كل شيء والذي يفقد كل شيء يجب أن يفقد النطق .

لا يمكن لشئ غير الموت أن يهيئ حريته إذا ظل مصراً على الصمت .. الصمت والنسيان .

ثم يتم إلغاء القبض على بطل المسرحية للاجريمة عمدة اقترفها :

كورس : لحظة يا حضرة الضابط .. إننا فقط ومن باب الفضول نحب أن نصرف : لحالاً القيتيم

القبض على هذا الشاب ؟
لأن لدينا أمراً بالقبض عليه .
هذا مفهوم ، ولكن ، لماذا كان هناك أمر بالقبض عليه ؟
هكذا قررت النيابة العامة .
هذا أيضاً مفهوم .. بل ومفهوم جداً .. ولكن لماذا قررت النيابة العامة ذلك ؟
لا تسمسوا أنفسكم فيما لا يعنيكم .

وتكون همة القتل هي الحل الجاهز للتصالح مع (س) .. هي التهنئة والحكم في آن واحد ، يقول الضابط :

إني في الخدمة منذ زمن

طويل : وقد نفذت بدقة ألوف الأوامر وأقيمت القبض على ألوف المجرمين ولم يحدث مرة خلال سنوات طويلة أن ظهرت برائة أحد من أقيمت القبض عليهم أو نجا من العقاب .

وبين الضابط والمحقق ووجبات التعذيب والإهانة يوضح الكاتب الضغوط والعنف الذي يواجه بها الإنسان الأعرل في مواجهة - السلطات - أياً كانت هذه السلطات - التي لا ترضى للفرد إلا بالامتثال لأوامرها باستعمال القوة - ولكن عندما تعجز القوة عن ذلك تضطر إلى المتأخرة :

المحقق : اسمع .. اسمع أيها المواطن المحترم .. لقد خدعك المؤلف .. وخدعك الناس جميعاً .. وخدعنى أنا أيضاً .. وخذع هذا الضابط المغناطيسي ، وذلك حين أوحى إليك وإلياً بأنك حر ، إنك لم تختر بتسلك أن تكون حراً ، وإني اختار المؤلف لك ذلك . وهذا معناه أنه فرض عليك الحرية ، هي إذن حرية مفروضة ، ولا يمكن إلا أن تكون زائفة ، بل هي عبودية مقنعة .

وفي محاكمة البطل التي تستغرق الفصلين الثاني والثالث تتضح رؤية الأبعاد الحقيقية للأحداث ، فالبطل صامت لا تثبت عليه إدانة ، والتهمة غير ثابتة وغير واردة والمحاكمة كلها تحقيق لشكائيات يجب تحقيقها للنطق بحكم صدر قبل بداية الجلسات ، من قبل السلطات العليا ، وهي حقيقة يؤكدنا (قاضي الوسط) قبل النطق بالحكم مباشرة ، في مواجهة دفاع قوى من المتهم من جانب الكورس :

الكورس : إن المحكمة تسجل تأثرها البالغ لمراقبة الكورس ، ولكنها تأليف لمعجزها عن تبرة أنهم ، فقد أصدرت الجهات العليا أمراً ، وما علينا إلا تنفيذ الأوامر .

الكورس : سيلي . يجب أن تكفى ولو
سرة في العمر عن الضحك
والبكاء والغناء والرقص . إن
حياة ابنك في خطر . يجب أن
تتكلمي . أن تشيقي براءة
ولذلك . . . ولذلك هذا
المصطلب . الآخرس . إن
حياته متوقفة على كلمة .
مجرد كلمة .

ولأن هذا العمل يقوم في المحل الأول
على « قالب » المحاكمة . . . كان الجدل
والمناقشة الذكية الواحية ، هما السمة
الأساسية الغالبة على المسرحية . فقلت
الحركة كثيراً ، وزاد الحوار والجدل لمناقشة
القضية الأساسية ، وما يضرع عنها من
قضايا أخرى على جانب كبير من الأهمية .

وإذا كانت مسرحية الحكم قبل المحاكمة
هي آخر ما نشر لنجيب سرور ، فإن هذه
المسرحية إضاءة أضاءها الكاتب في حياته
ليكشف لنا بها - بعد وفاته - الجوانب
المظلمة من واقعنا المعاصر ، حاملة الدعوة
لإعادة استكشافها من جديد .

القاهرة : فوزي عبد الحليم

قاضى اليسار : لأن جيوشه كانت تتقدم
باستمرار ، ولأنه هو نفسه
كان يتقدم الجيش في جميع
الغزوات .

ولا يسلم التاريخ من عسكرة ونجيب
سروره له فهو يرى أن كتب التاريخ - كما
يقول على لسان الكورس - عاجزة عن
إثبات أو نفي أي شيء بل إنها تثبت
ما يسوجب النفي ، وتنفى ما يسوجب
الإثبات . فرجال التاريخ العظماء صنعهم
وضمختهم قوى سياسية . . . تهدف إلى
تجسيد النظام ، بينما تهدف من خلال
تضخيم الخونة والضعفاء إلى هدم نظام
آخر .

وفي مسرحية « الحكم قبل المحاكمة » هذه
المأساة الساحرة ، تتصاعد « التراجيديا »
إلى ذروتها عندما تنكسر الأم لابنها بطل
المسرحية الذي يساق لفسرأ إلى حبل
المشنقة ، وهي تلجأ إلى مواجهة مأساة ابنها
بأغروب إلى الضحك أو الجنون ، بينما
يتوقف مصير ذلك الإبن على كلمة تنطقها
برفض ذلك الواقع أو العمل على تغييره ،
ولهذا يستصرخها المؤلف على لسان :

وفي هذين الفصلين ينجح نجيب سرور
في تعرية الوضع الإنساني بأكمله ، وينجح
في تسلط الضوء على كثير من السمات
الزائفة الموجودة في هذا الوضع الذي
يحكمه . . . وفي مسرحية لاذعة يتبادل قضية
الوسط واليمين واليسار - وهم رمز
للتيارات الموجودة في أي مجتمع -
الاعتمادات التي تكشف عن تباعد وتفتت
القوى السياسية التي لا تجتمع إلا لمحاكمة
الفرد ، وفرض الميمنة عليه ، فقاضى
اليمين يتهم قاضى اليسار بولعه بالليالي
الحمره ، ولذلك يفضل اللون الأحمر بينما
يتهمه الأخير بولعه بالمخدرات ، ويتهم
الإثنان قاضى الوسط بالشذوذ الجنسي ،
وبنفس السخرية يتعامل الكاتب مع بعض
الأنكار التي بلغت من كثرة التروديد
والاستعمال :

قاضى اليسار : لا أتصور أن رجلاً مثل
جنكيز خان يرتكب
الحيانة ؟

قاضى الوسط : لماذا تلبوا وثاقاً إلى هذا الحد
في ذمة جنكيز ؟

قاضى اليسار : لأنه كان تقديمياً .

قاضى الوسط : من ؟ جنكيز تقتلني ؟
كيف ؟



إطلالة على مسرح الطفل في الكويت «سندريلا» من الحكاية إلى المسرحية د. عبد الكريم يرشيد

امتداد أربعة أيام - هذا العرض قدمته مؤسسة البدر للإنتاج الفني على مسرح « كيفان » وذلك على امتداد شهر من الزمن . وقد لاقى العرض نجاحا كبيرا من جمهور الأطفال . وهذا ما يفسر استمرار عرضه شهرا كاملا .

كلمات عن الكتابة المسرحية

« سندريلا هي حل تأليف أم اقتباس أو ترجمة أم إعداد إن الحكاية معروفة ومتداولة في الأدب الغربي . والحكاية ليست في الأصل مسرحية ، وإنما هي مجرد مادة أولية للإبداع الأدبي والفني . هذه الحكاية نسجت عليها قصص ومسرحيات وأفلام وأشعار كثيرة . وبالرغم من أن المنطق واحد فلإن الإبداع يختلف لأنه صادر عن ذات أخرى . وكل ذات هي بالأساس أسلوب مغاير ورؤية وموقف . فالسيد حافظ - في مسرحية سندريلا - أعطانا تركيبا جديلا لتفاعل الذات والموضوع . أعطانا قراءة متميزة وكتابية مغايرة . فهو قد قرأ الحكاية الغربية بعين شرقية . قرأها انطلاقا من مخزونه الثقافي ، ومن وضعه التاريخي والاجتماعي ، ومن إرثه الحضاري العربي الإسلامي . من هنا . نشأ الاختلاف وسط الائتلاف . انطلق مما هو عام وشائع إلى ما هو خاص وشخصي . وابتداء من المعروف القديم ليعطينا المجهول الجديد .

إن المسرحية كتابة جديدة . لأنها - أولا - تمت بأدوات

مدخل لا بد منه .

مسرح الطفل ، عربيا ، ما زال في بداية الطريق . هذا ليس عيبا . ولكن العيب هو ألا يدرك واقعه . وألا يتجاوز ذاته باستمرار .

مسرح الطفل كتابة بلا شك ولكنه قبل ذلك مؤسسة لها هيكلها وفلسفتها وسياساتها وبرامجها . وهو لا يقوم إلا على أساس وجود تخطيط واسع وشامل . تخطيط يراعي بناء الإنسان العربي جسدا وذوقا وأخلاقا وفكرا - يبنه في المدرسة والبيت والمسرح والملاعب والنادي والشارع والحارة . .

في الكويت يعرف مسرح الطفل عصره الذهبي . لقد قدر لي أن أشاهد تجربة ، وأن أعيشها عن قرب . وسأقول فيها رأيي .

في شهر نوفمبر الماضي احتضنت الكويت ندوة علمية مهمة ، موضوعها الأساسي (ثقافة الطفل في المجتمع العربي الحديث) وقد تمت الندوة برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وضمت مجموعة من الباحثين والمفكرين الذين لهم اتصال مباشر بالطفل . وقد قدمت الندوة مجموعة من الدراسات والأبحاث والتعقيبات والمداخلات والتوصيات .

على هامش الندوة . حضرنا عرضا مسرحيا للطفل . وهو نموذج حي وعلمي للمسرح الذي نتحدثنا فيه ونناقشه على

معرفية وجمالية منافية . ولأنها - ثانيا - رؤية وموقف . موقف من الحكاية الأصل . فالأحداث في الحكاية تنبئ على نوع من التطلع الطبقي . . وهو تطلع انعكس سندريلا التي تخرج من وضع طبقي لتلتحق بآخر . فهي تهرب من فقرها من خلال الزواج بالأمر . وهي بهذا تحل حلا خاصا لمشكل عام . هذا الفعل أو الحدث الخام كيف كانت رؤية المؤلف إليه ؟ هل ترجمه ، كما هو بأماته ؟ . هل حرره بما يتناسب والحقيقة ؟ ذلك ما سوف نجيب عنه عند تحليلنا للمسرحية . .

« سندريلا » كاحتفال مسرحي . هي في المقام الأول كتابة لفظية . وكتبنا - إلى جوار ذلك - تتعدى الكلمات لتعبر بكل الأدوات التعبيرية المختلفة . فهي بنية كلية مركبة . لأنها بالأساس عناصر فنية مختلفة . إنها الرسم بالحنن والرقص والغناء والبأس والإضاءة . . . الملحقات هذه « اللغة الكل » هي لغة المسرحية . وهي تخاطب الأذن كما تخاطب العين ، وتخاطب الحس كما تخاطب العقل . وهي في وظيفتها التعبيرية لا تبخس البعد الجمالي حق .

شمولية اللغة في المسرحية تتبع أساسا من شمولية الفضاء المسرحي . وهو فضاء مركب . حيث تتداخل العوالم وتتمايز مع بعضها . فهناك هذا التداخل السحري بين العالم الواقعي / الطبيعي ، والعالم الأسطوري السحري . كل شيء داخل الفضاء المسرحي ممكن ولا مجال للمحال . فالحيوانات شخصيات حية . تنطق وتفكر وتتفاعل مع الناس وقضاياهم . هذا الفضاء المسرحي هو فضاء سحري بلا شك . فضاء متحرر من العادي والمعروف . إنه العالم - في عجايبته - منظورا إليه بعين طفل .

الموسيقى لها حضور متميز في المسرحية . فهي جزء من اللغة / الفضاء . فماذا أضافت ؟ وماذا أعطت ؟ الشيء المؤكد أنها ساهمت في خلق واقع مسرحي مغاير . إن كل ما في المسرحية ينطق . وللنطق مستوياته المختلفة . مستويات تبدأ من الكلمة / اللفظ ، لتنتهي إلى الكلمة / الغناء ، وإلى الجملة / اللحن . وبهذا يكون الفرح لحن ، ويكون الغضب لحن آخر . يقول « طالب غالي » ، ملحن المقاطع الختات في المسرحية .

« من خلالها - نستطيع أن نوجه أطفالنا ونزيههم التربية الصحيحة . وندخل إلى نفوسهم الفرح . ونركز لديهم القيم الأخلاقية الصادقة . ونغرس في أعمقهم حب الخير والابتعاد عن الشر ، والعمل على مساعدة وحب الآخرين ، والتعايش معهم بمودة واطمئنان ، إن المؤلف الموسيقي يركز على الدور التهديبي والترثوي

للموسيقى . إن الكتابة اللفظية تبقى ناقصة في غياب الكتابة بالجسد - الرقص التعبيري - وفي غياب الكتابة بالأشكال والألوان والأحجام والكتل .

بحث في بناء المسرحية

بعد هذا . لا بد أن نرجع على المسرحية - كبناء معماري - أي كحدث متطور ، ومواقف ، وشخصيات . فكيف بني المؤلف المسرحي ؟

إن الجواب سنحتفظ به إلى ما بعد . لأن الأساس أن نفكك ما قام الكاتب بتركيبه . هذه العملية - التحليل / التفكيك - هي وحدها الكفيلة بإعطائنا هندسة للمسرحية ومعماريتها الخاصة . إن الحدث المسرحي يؤلد وينمو داخل فضاء من اثنين .

- منزل سندريلا ، وهو أيضا بيت الكلب سنور ، والقط مسرور ، والأرنب فرفور
- السوق ، الحارة ، القصر ، الشارع .

فالفضاء الأول يمثل الداخل / البيت / المألوف . أما الفضاء الثاني فهو الخارج / الحارة / العالم الآخر . وبين الفضاءين هناك حوار وتفاعل . فالاختراق داخل البيت / السج ، هو ما يدفع سندريلا للبحث عن الخلاص في الخارج . هذا الخلاص الذي تجده أولا في المرأة العجوز - الحارة - ثم بعد ذلك في الأمير المخلص - القصر .

ولأن سندريلا تعاني الغربة في البيت . ولأنها غير موصولة إلى زوجة أبيها وأختيتها ، فقد أوجد لها المؤلف رفقا من الحيوانات الأليفة والوفية . وبهذا تموض حب الإنسان بحب الحيوان . . هذه الحيوانات هي جزء من نسج المسرحية ، ومن عالمها الفتنازي . فهي تساهم في صناعة الحدث . وفي بلورته وتطويرة ليسير نحو ما هو خير ونبل (وإنسان) .

المسرحية / النص / الاحتفال هي بالأساس حكاية . وهي لذلك تحتفظ بكل الأجواء السحرية والعجيبة للحكاية . ولأن الحكاية - أية حكاية - لا تكون إلا بوجود فعل الحكى ، وأن الحكى / الفعل ، مرتبط بالحكي / الفاعل ، فقد وجب أن نتساءل .

- هذه الحكاية / الأحداث . من يحكيها ،
- ولبن يحكيها

إن المسرحية خطاب . وكل خطاب لابد له من مرسل ومرسل إليه . لذلك فإن حكاية « سندريلا » يحكيها الثلاثي القط ، الكلب ، الأرنب . . . للأطفال الصغار . إنها العالم ،

كما تراه الحيوانات ويتقبله الأطفال . مثل هذا العالم لا يمكن أن يكون إلا مدهشا وغريبا ، وساحرا ، وشغافا .
يمسك الكلب والقط والأرنب عن بنت جميلة . مسكينة وفقيرة . اسمها سندريلا .

وإذا كانت الأحداث في المسرح الكلاسيكي يقدمها عادة الخدم - لأنهم أكثر التصاقا بالبيت وأهله . فإن نفس المهمة تقوم بها الحيوانات الأليفة في المسرحية .

— يا أهل الخير والأهل

— سنحكى لكم حكاية

— كان ياما كان

— في يوم من الأيام

— والأيام كثيرة .

— كانت هناك بنت .

— جميلة . .

— بنت . .

— مسكينة . .

— بنت . .

— فقيرة .

لماذا كان وليس يكون ، الآن ، الزمن العجائبي ، حيث نطق الطير والحيوانات لا يمكن أن يكون إلا الماضي ، أم أن الأمر لا يتعدى أن يكون وسيلة من وسائل التغريب . . حيث العبرة في المحترى وليس في الحكاية .

تشريع جسد النص المسرحي

عملية التحليل تبدأ من رد الكل إلى الأجزاء . أي إلى العناصر / المشاهد - من أن المسرحية لا تشير إلى المشاهد ولا تعطيها أرقا ولا أرقاما . ولا ترسم لها حدودا .

المشهد الأول : وهو عبارة عن استهلال أو مدخل . وفيه تقدم لنا الحيوانات نفسها . من خلال الحركات السريعة والألعاب البهلوانية والغناء . كما تقدم لنا بطلنة الحكاية .

المشهد الثاني : زوجة الأب مع ابنتها - فهيمة وليثمة - وهن يبحث عن سندريلا .

هذا البحث يكشف عن حقيقة أساسية . وهي أن سندريلا هي خادمة البيت . إن دورها هو أن تلبى الطلبات الحمقاء والبهلاء للأختين المذلتين .

المشهد الثالث : سندريلا في السوق . تحمل سلتها بيدها ومعهما نصف دينار . لوحة غشائية (يتغزل) فيها البائعون بسلهم المختلفة . تضع منها الورقة النقدية . فهل تملك

سندريلا أن تعود إلى البيت وملتها فارغة . ولأنها ابنة المرحوم عبد الله الأمين - حارس السوق قديما - فإن كل التجار يعطونها ما تريد . بعد ذلك يأتي طفل . وهو يحمل الورقة النقدية . لقد عثر عليها . والأمانة تقتضي أن ترد الأشياء إلى أهلها .

المشهد الرابع : في البيت . حيث طلبت الأختين لا تنتهي ، وحيث لا تملك سندريلا سوى أن تجيب . حاضر . . حاضر . . حاضر ، وكل هذا في إيقاع تصاعدي عنيف وسريع (حتى تتداخل الأصوات . . وتسقط سندريلا في قلب وسط المسرح)

المشهد الخامس : سندريلا - وحدها مع الأرنب فرفور ، والكلب سنور ، والقط مسرور ، يعبرون عن جبههم لها . وعن استعدادهم لمساعدتها ، ووقوفهم إلى جوارها في غربتها مع - الإنسان .

« إن الإنسان يتعب الإنسان

يا ليت الإنسان يحب

ويخدم الإنسان . . »

هذا الاقتراب منها يغضب زوجة الأب . فتهدد بأكل الأرنب وقطع ذيل الكلب ، وسلخ القط .

المشهد السادس : في المستوى الأعلى يظهر أمير البلاد مع وزيره . وهو يجذبه عن سامه . فالقصص والحكايات لم تعد تسليه كما كانت . ولم يعد يرضيه سوى أن يسمع غناء الشعب . وحتى تتحقق له هذه الرغبة . يقترح عليه الوزير أن يتزوج . وفعلا يأخذ بالاقتراح . ويقرر أن تكون له زوجة من الشعب . ويعلن عن شروطه . وهي أن تكون الزوجة مؤدبة وجميلة . ولا يهم بعد ذلك . إن كانت بنت أغني الأغنياء أو أفقر الفقراء

المشهد السابع : المنادى - في الأسواق والطرقات - وهو يدعو الناس للحضور إلى قصر الأمير - وذلك حتى يختار من بنات البلاد زوجة له .

المشهد الثامن : القط والأرنب والكلب وهم يناقشون مسألة ملاقة الأمير من أجل أن ينضموه بأن يتزوج سندريلا .

المشهد التاسع : زوجة الأب مع ابنتها - فهيمة وليثمة - يناقش مسألة الذهاب إلى السوق من أجل شراء قماش وأحذية . وذلك استعدادا للحفل المنتظر لإقامته في بلاط الأمير . يخرجن . على أساس أن البيت في حراسة الحيوانات .

المشهد العاشر : في غياب الجميع عن البيت - يتسلل فرفور وسنور ومسور إلى القصر . يعرضون على الأمير أن يتزوج

بأجل بنت وأطيب بنت . والى ليست بنت أمير من الأمراء ولا وزير من الوزراء . يغضب الوزير لهذا الاقتراح — الحيوان — لأنه لا يعقل أبداً أن يتزوج الأمير . ونحن ، من امرأة ترشحها الحيوانات . لهذا ينادى على الحراس وهو في حالة غضب . فتقرّ الحيوانات . من غير أن تحد الفرصة لتطلع الأمير على اسم الزوجة المقترحة .

المشهد الحادي عشر : يعود المئادي ليؤكد الدعوة لأهل المدينة . وذلك من أجل أن يحضروا إلى قصر الأمير يوم الخميس . وبهذا النداء ينتهي الفصل الأول من المسرحية .

تشريح جسد النص المسرحي

الفصل الثاني : وينقسمه أيضا إلى مشاهد . وذلك حتى نضع اليد على بنيتة . هذه البنية التي تتفق وتختلف عن بنية الفصل الأول . فالفصل الثاني فيه شيء من التركيب ، لأنه يعتمد على تكسير الخطّ الكرونولوجي للأحداث . فهناك تداخل متعمد للزمن ، وبالتالي للأحداث ولترتيبها .

المشهد الأول : في قصر الأمير ، وقد حضر كل أهل المدينة إلا سندريلا . القط والكلب والأرنب يتأسفون لحظها التمس . لأنها لم تجد فستانا جديداً ، ولا حذاءً جميلاً ، ولا حقبة . يحكون لنا — من خلال مشهد تذكري — فلاش باك — عن سندريلا . وعن لقلها العجيب بالمرأة المعجوز أم الخير .

المشهد الثاني : سندريلا وسط الطريق وهي تغنى وتهدد أحلامها المغموعة . تصادفها امرأة عجوز تشكو لها الجوع والعطش . فتعطيها سندريلا كل ما كان معها ، وتعطيها الطعام الذي كانت ستعود به إلى البيت .

المشهد الثالث : وهو حكاية داخل حكاية . حكاية الراعي الذي تعود أن يكذب على الناس فيصدقوه في كذبه . ثم حدث بعد ذلك أن كان صادقا فكذبوه في صدقه . هذه الحكاية/ الأمثلة ، تسوقها المسرحية تمجيذا للصدق ونما للكذب — مهما كان المربر — لهذا تقرر سندريلا أن تخبر زوجة أبيها بحقيقة الطعام الذي أعطته للمعجوز ، وليقع بعد ذلك ما يقع . قبل أن تخفى المعجوز أم الخير تخبر سندريلا بأنها غلقت أن تحضر إليها بمجرد ذكر اسمها .

المشهد الرابع : سندريلا مع حيواناتها الوفية . حديث عن أم الخير التي كانت هنا منذ حين . تصبح كلمة الخير لازمة تعزف عليها مجموعة من الحيوانات تمجد الخير .

المشهد الخامس : استعداد الأم واليتيمتين للذهاب إلى الحفل . وقوع خصومات صيبانية بينهما عن أيها تكونا الأولى ،

وتساعدنا سندريلا على ارتداء ملابسها وتخرج زوجة أبيها بصحبة بنتها .

المشهد السادس : سندريلا وحدها في البيت . تكشف عن رغبتها — من خلال أغنية — للذهاب إلى الحفل . فجأة تذكر اسم المرأة المعجوز ، فتتأفف : « يا أم الخير تعالى — تعالى فتخرج لها المرأة . جاءت لتسرد الجميل بما هو أبجل منه . وتعطيها فستانا جميلاً وحذاء وعربة ، وتحول حيواناتها إلى خيول تجر العربة وقبل أن تخفى المعجوز ، تشتغل على سندريلا أن تعود إلى البيت قبل منتصف الليل .

المشهد السابع : تقف الحيوان بباب القصر . وتدخل سندريلا فيشوق الجميع لرؤيتها ، ويراقصها الأمير في إيجاب بها . وعندما (تدق الساعة الثانية عشر . تجرى سندريلا ، وترتك الحذاء خلفها على الأرض ويعد الأمير الحذاء) .

المشهد الثامن : الأمير يطوف بالحذاء على المدعوّات . فتدعى كل واحدة بأنها صاحبة . وينتهي المشهد بأغنية عن الحذاء ، والبحث عن صاحبة الحذاء الجميل .

المشهد التاسع : سندريلا وهي في ملابسها المزقة . تدخل زوجة الأب بصحبة ابنتها ليجدن سندريلا نائمة .

المشهد العاشر : الأمير في قصره وهو في حالة حزن . يأمر وزيره بأن يمر على البيوت في المدينة من أجل أن يبحث له عن صاحبة الحذاء . ويتولى جنديان هذه المهمة . فيطرقان الأبواب باباً وراء باب — وينتهي بهما البحث إلى بيت سندريلا . فتعمل زوجة الأب على إخفائها . ولا تظهر غير ابنتها تحاول البتتان ارتداء الحذاء فلا تفلحان .

المشهد الحادي عشر : يخرج الجنديان . ولكنها بعد لحظات يعودان . لقد أحسّا بالظلم . لذلك جاءا يطلبان الماء . ويشكل آلى تنادى زوجة الأب على سندريلا ، تنادى عليها لأنها خادمة البيت . ولأنها هي من ينفذ الأوامر ، ويلبى الرغبات !

— سندريلا . . أحضري كأس ماء .
فتحضر سندريلا . ويكتشف وجودها الحارسان . وتجرب الحذاء ، فيكون على مقاسها .

وقفة عند نهايات المسرحية

إن رؤية الكاتب وفلسفته غالباً ما تظهر في ختام المسرحية . فهو يجمع الخيوط المتناثرة ليعطينا خطاباً معيناً فقد كتبنا على طول المسرحية نلتقي بشذرات أخلاقية عن الصدق والأمانة والخير والإحسان ورد الجميل . ولكن ، الآن ، وقد بلغنا النهاية فإن

الأمر يختلف . فالمرقف ملزم بأن يعطينا موقفا فكريا واضحا . فهو قد أثار قضية خطيرة جدا . فقد أخرج الجني من قمقه ، وعليه أن يرده إلى حيث كان ، وإلا انقلب السحر على الساحر . هل تنتهي المسرحية (بالنبات والنبات) كما في الحكاية - فتكذب بذلك عن الواقع والمدة وعن الأطفال . هل تصور الأمر بهذه السهولة والبساطة تكون بذلك تحريضا على الحلم والارتقاء والمثالية السلبية .

إن الموقف يقف أمام أكثر من نهاية واحدة . وقد قدم لنا كل هذه النهايات داخل النص . وعلى المخرج بعد ذلك أن يختار . ويختار الأصدق أو الأنجح .

النهاية الأولى المقترحة : وتتلخص في زواج سندريلا بالأمير . أي أن تكون المسرحية نسخة من الحكاية تبدأ كما تبدأ . وتنتهي كما تنتهي ، من غير تدخل من الكاتب ولو تم هذا كانت المسرحية مع الهروب الرومانسي . تزرع في الطفل أحلام اليقظة . وتجعل الحل مرتبطا بالانتظار . انتظار الفارس المخلص . وهذا ما ليس في المسرحية .

النهاية الثانية المقترحة : وقد أوردتها الكاتب في آخر النص ، ولكن المخرج لم يأخذ بها لأنها متطرفة في واقعيته ، وهي بذلك كانت تمارس على الطفل عدوانية مقلقة ، وتتلخص هذه النهاية في أن تجرب سندريلا الحذاء لتجده في غير مقاسها مع أنها تؤكد للجميع العكس ، وتصرّ على ذلك بكل قوتها : (لا .. الحذاء حذائي .. حذائي وتبكي . ثم نهاية المسرحية . شيء مؤكد أن هذه النهاية لا تتناسب مع تلك البداية . فهذه الواقعية المتطرفة لا يمكن أن تستقيم مع شاعرية المسرحية / الكل ، ولا مع نزعة المسرحية لاستخدام المعجائب وطبيعتها الغريبة عن طبيعة الأحلام .

النهاية الثالثة المقترحة : وهي أن تكون مسألة اللقاء الأخير - بين سندريلا والأمير مجرد حلم فقط . حلم الأمير ، وحلم سندريلا كذلك . بعد الحلم يقرر الأمير أن يتزل بنفسه للشعب ليبحث عن صاحبة الحذاء .

وأعتقد أن الحلم - مسرحيا ، وسينمائيا ، وروائيا - حيلة فنية مستهلكة ومتجاوزة ، لذلك ابتعدت عنه المسرحية . وقد تبنت نهاية مغايرة فيها شيء من الواقع وشيء من المثل . فيها نزول في مقابل صعود . نزول أمير وصعود سندريلا . فيها خلاص الفرد وخلاص الجماعة . أي أن سندريلا تشتترط ألا تصعد وحدها . ولكن أن يكون ذلك برفقة الآخرين . كما اشتترطت أن تزف للأمير في أزيائها التي تعكس فقرها

وحقيقتها . أي من غير حذاء سحري ، ولا عربة ، ولا خيول .

كلمات عن الإخراج المسرحي

الإخراج كتابة ثانية للنص . إنه كتابة ما لم يكتبه الكاتب . وهو بهذا يكون استقطا للنص في المسرحية ، وتجسيدا للمعنى ، وتحريكاً لما هو ثابت . وهو يعبر آخر حرفيات أركيولوجية ، في وعي ولا وعي الكاتب والكتابة معا . الإخراج الجيد لا يكتب من خارج النص . ولكن من داخله . أي أنه يوجد لقته ، ومضمونه ، ومفرداته ، والمنظورة والمسموعة - من جوف المفردات اللفظية .

ولعل أول شروط الإخراج هو أن يمتد حبل الحوار بين المخرج والنص . وهو حوار جدي يقوم على التقابل والتضاد ، وتفاعل السلب والإيجاب . وبهذا يقرأ المخرج النص ويكتبه . يقرأ رموزا على الورق ، ثم يكتبه على الفضاء ، أو داخله ، يكتبه بالمثل والحركة ، واللون ، والضوء ، واللباس ، والشكل ، والحجم ، والكتلة . ولقد نجح المخرج منصور المنصوري أن يمتثل النص تقيلا سليا . ذلك لأنه أعطانا وحدة وكتابة ، يدوب فيها المؤلف والمخرج معا ولا تعود نبصر أمامنا إلا المسرحية .

لقد عمد الإخراج إلى أن يصنع واقعا جديدا . فيه شيء من الحلم ، وشيء من الواقع وبذلك فقد وظف كل الأدوات الفنية . وذلك من أجل أن يمسد هذا العالم الطفولي الشفاف . ويبقى أن نسجل أن المشاهد الواقعية كانت أقل نجاحا من المشاهد الفنتازية في السبب في ذلك . هل يرجع ذلك إلى طبيعة الطفل ؟ أم إلى طبيعة الكاتبين النصية والإخراجية ؟ لقد كانت مشاهد الأمير جادة وجافة - في جو شفاف وغير جاد - كانت واقعية في فضاء غير واقعي . ولعل هذا ما جعل تلك المشاهد أقل حرارة من المشاهد الأخرى .

الإخراج الجيد يبدأ من اختيار النص الجيد . وفي هذا كان منصور المنصور موفقا . ثم إن هناك شيئا آخر - قد لا نعيه ما يستحق من اهتمام - وهو مسألة توزيع الأدوار . توزيعا حقيقيا وعادلا . إن الأساس سواء في الحياة أو المسرح - هو أن يكون الرجل المناسب في الدور المناسب أو في الوظيفة المناسبة ، وبهذا تسير المسرحية / الحياة نحو الاكتمال والنجاح . مرة أخرى نسأل . هل كان المخرج موفقا في توزيع الأدوار ؟ هذا ما سوف نجيب عنه عند حديثنا عن الممثلين .

الديكور : يمكن أن نسجل أن مصمم الديكور كان ذكيا .

الطهارة والبراءة أو البقع والحقد والإجرام . فمسرّح الطفل لا يمكن أن يقوم بدون ماكياج .

هناك مسرحيات عديدة لا شيء فيها سوى الماكياج ، والملابس لا شيء غير أصباغ صارخة على الوجه . فالأنف مكور أحر . والشفاة كذلك . فكل شيء في الوجه مرسوم بعشوائية مقصودة . كل ذلك من أجل ابتزاز الضحك من الجمهور . فإلهم هو دغدغة عين الطفل ، ولو عن طريق ارتداء الملابس بالمقلوب ، ووضع الطرايطر على الرأس ، وانتحال الأخيلة المصلاقة .

لقد كان الماكياج في المسرحية رصينا . فقد أعطى الحيوانات حقها . وأعطى الشخصيات ما تحتاجه بدون مبالغة . ومن التمثيل . ماذا يمكن أن نقول :

الملاحظة الأولى : هي أن هذا العمل المسرحي طاقات فنية مهمة . فهناك اقتناع داخلي لدى الممثلين بما يفعلون . اقتناع بالمرح - مسرح الطفل وبالمسرحية - سندريلا . بترجم هذا الاقتناع الحرارة التي تودى بها المسرحية . تلك الحرارة التي تجلت بشكل واضح في تلقائية التمثيل ، وعفويته ، وفي حيويته وصدقته .

لقد تألفت أساءة في الأداء - سواء بين الممثلين الأطفال أو الممثلين الضيوف - فسندريلا « هدى حسين » كانت يحق سندريلا . فالمثلة هي الشخصية . إنها هي في كل شيء - في الكليات والجزئيات - في رفقتها وطبيعتها . في فقرها وغربتها وبراءتها وحسنها وأملها وأملها . أما ثنائي الأخنتين - لثيمة وفهيمه - فقد تعاطفت معه الأطفال الصغار . مع أنه يمثل الجانب المضاد للبطل سندريلا . هذا الثنائي يشكله « سحر حسين » و « انتصار الشراح » . الأولى رفيعة والثانية بدنية . وهما بذلك على خلاف مادي جسدي مع بعضهما . كما أنها على خلاف نفسى سلوكى . فالثنائي يعتمد على المبالغة في الأداء ، وعلى التعبير بالإيماءات والحركات الفارقة . هذه الكاريكاتورية مطلوبة لذاتها لأنها تعطى للمشـر صورة مكبرة ومشوهة . أما الأم « أسمهان توفيق » فقد جسدت حيرتها بين ابنتيها وغفلتها ، وقبحهما ، ونهاية سندريلا وجمالها . أما الأمير « حسين المنصور » فقد قدم لنا نموذجاً للأمير/الموديل . الأمير المعروف وقد قلّمه بشكل واقعي . في الوقت الذي كان عليه أن يقدمه بشكل فتازي وذلك حتى يكون منسجماً مع الجو العام للمسرحية . وما قيل عن الأمير ينطبق تماماً على الوزير « حسين البدر » لأنه أيضاً كان جاداً في أجواء مرحة وشغافة .

لأنه تنبه إلى ما تنبه إليه الإخراج . وهو بنية النص القائمة على جدلية الأعلى والأسفل . لذلك فقد أوجد مستويين مكانيين . الأول مرتفع ، والثاني منخفض . فهناك إذن حوار مكافئ يوازى حوار الشخصيات . وسندريلا في الأسفل تتطلع إلى الأعلى . والأمير في الأعلى يطل على الأسفل وبين المستويين تنتصب سلام تربط بينهما .

كثيراً ما يكون الديكور مجرد كتلة ثابتة . كتلة صماء وخرساء . لا تقول شيئاً ولا تشير إلى شيء . وبذلك يصبح خلفية غريبة . عن المثل والجمهور معا . وبالنسبة للديكور في مسرحية (سندريلا) هل أدى دوراً معينا . وإن كان كذلك . فما هذا الدور ؟ .

نعرف أن المسرحية عبارة عن مشاهد عديدة . وهي بذلك انتقال سريع داخل المكان والزمان . الشيء الذي يجعل الديكور يعطى الإطار الحقيقي للمكان ، وللوضعية الاجتماعية التي يمثلها . فالديكور المسرحي ثوابت ومتغيرات . وأن القطع السيوغرافية المتغيرة هي التي تغير المناظر ، الحارة ، القصر ، السوق ، الشارع .

الملابس/الماكياج : يقول المثل الفرنسى . اللباس لا يصنع الراهب . ولكنه مسرحياً يصنعه . أو يساهم في صنعه ، مصمم الملابس في المسرحية مطالب بأن يوجد اللباس المناسب للصور المناسب . فهل أعطى رجاء البدر الشخصية في اللباس . هل أعطتنا النفسية والذهنية والوضع الاجتماعى والانتهاؤ الزمنى والمكان للشخصيات .

إن الزمن في المسرحية غير محدد . والمكان أيضاً . فالأحداث تدور في مدينة غريبة . مدينة تقع على الحدود بين الكائن والممكن والمحال وبذلك جاءت الملابس تركيباً للواقعية والفتشازية ، إنها اجتهدت بيقوم على المزج بين المعروف والمجهول . بين ما هو محسوس ولمسوس وما هو متخيل .

جالياً . كان اللباس مقتعاً ومنسجماً مع الجو العام للمسرحية . فهو أيضاً يقوم على جدلية الأعلى والأسفل . كما أنه يضم كل الألوان التي لها علاقة حميمة بعين الطفل ، تلك العين الظمأى إلى الألوان الصارخة والأشكال الغريبة .

الماكياج في المسرح : قد يكون تلويحاً داخلياً . وقد يكون مجرد أصباغ خارجية . ولا يكون الماكياج ناجحاً إلا عندما يكون منسجماً مع الألوان النفسية الداخلية . أى أن يكون استجابة للتلوين النفسى الباطنى . وذلك حتى يعكس حسياً

ويبقى أن الذين ساهموا في إنجاز هذا العمل الفني ، من قريب أو بعيد ، أكثر من أن تستوعبهم هذه الدراسة . إن المسرح عمل جماعي ، جوانبه الخفية أكبر من جوانبه الظاهرة . والعاملون في الظل . لا يقلون خطورة عن العاملين في الضوء . فتحية لكل التقنيين المسرحيين الذين يشتغلون في صمت .

المغرب : عبد الحريم يرشيد

ثلاثي الحيوانات الصغيرة كان مرحا ، حيا وراقصا . تخضع تحركاته لخطة كوريفائية بديعة .

هذه إذن . هي مسرحية « سندريلا » مجهود جاد وطيب . يعكس اهتمام الإنسان العربي في الكويت بأجياله القادمة .



المسرح المصرى

الأزمة... والانفراج... والحقيقة!

سامى خشبة

داخل صالة العرض المسرحى ، أو خارجها ، الجمهور الذى يتردد على المسرح (أى مسرح) وذلك الذى لا يذهب ، لم ولن يذهب ، إلى المسرح أبداً ، الجمهور الذى يعرف بوجوده - أو بشروطه - فن مسرحى ، وذلك الذى لا يعرف وقد لا يعنيه أن يعرف بوجوده ولا بشروط وجوده مثل هذا الفن أصلاً . هذا الجمهور - إذن - بفاعليته إيجاباً وسلباً ، هو العمود الرابع البالغ الأهمية لبث الحياة فى الوجود الهامد للفن المسرحى فى مجتمع ما ، لأن « الجمهور » عندى ، ليس مجرد « النظارة » مثلاً فسرّه سارسى قبل مائة عام أو أكثر ، ومثلها لا بد أن نفهم من تفسير بروك وتلامذته فى عصرنا هذا . . الجمهور عندى ، هو « البيئة الاجتماعية - الثقافية » التى توجد الفن المسرحى على ضراى تصوراتها ومثلها ، وتحفظه وتطوره « على عينها » ، طبقاً لمثلها الجمالية والفكرية الخاصة ، وترسل إليه « مندوبيها » فى شكل نظارة متفرجين ، لكى يهروا « النموذج » المطلوب ، حال ظهوره الفعل فوق المنصة ، باخاتم - أو بالتوقيع - النهاى للجمهور ، أى للمجتمع - أو البيئة الاجتماعية/ الثقافية العامة - التى صدر عنها بوصفها « المصدر الأصل » لكل « السلطة » : فى الفن ، كما فى الاقتصاد أو السياسة - فكما أن الناس يحصلون على الحكم الذى يستحقونه ، فإنهم يحصلون أيضاً على الفن الذى لا يمكنهم أن يصنعوا غيره . .

أبدأ بوصف الموقف - أو الوضع - الذى يعيشه الآن

لم يشهد مسرحنا المصرى موقفاً ، أو وضعاً كهذا الذى يشهده - يعيشه - الآن . أنا أتحدث عن المسرح ، المسرح : فن العرض الدرامى المتكامل فوق المنصة المحكومة بامتلاء الفراغ بأجساد الممثلين وحركاتها وكلماتها ، وبالأصواء والموسيقى والألوان . . . وباللعان . . . وبالرغبة فى الاشتباك مع الحياة ونقدتها والحلم بحياة أفضل .

عبروا فرق اختلافات نظرية كثيرة ، وتلخيصاً لأهم ما اتفقت عليه ، نعرف أن المؤلف ، والمخرج ، والممثل ، هم العمدة الأساسية لقيام صرح متين لهذا الفن . هذا إذا تحدثنا بلغة النقد « المطلق » وحدها . وقد يصح هذا الحديث ، ويكون كافياً بالنسبة لأى نوع من أنواع التعبير الفنى ، إلا فنون المسرح . العمود الرابع ، الذى لا يستطيع النقد المطلق أن يدورس ، ولا أن يدرك كل أبعاد مغزاه وأهميته ، هو الجمهور . لا أعنى بكلمة « الجمهور » ما كان يعنيه ناقد تقليدى من القرن الماضى (فرانسيسك سارسى) حين أكد ضرورة وجود « ولو متفرج واحد . . ولو جلالة الملك بمفرده ! » . . والمدهش أن نفس المعنى هو الذى عناه أيضاً فنان مسرحى معاصر عظيم (بيتر بروك) حين تحدث عن أن المسرح : ممثل يتحرك فوق مساحة خالية أمام جمهور . ولا أقصد بأهمية « الجمهور » التكمال النظرى لفكرة العرض المسرحى ، إنما أعنى « فاعلية » الجمهور ، وفعله فى « الفن المسرحى » : وبذلك ينبغى أن أوضح ، أننى أتحدث عن « الجمهور » الموجود (احتمالاً)

مسرشنا - وسأسمع لنفسى بالدخول من باب ضيق وخاص .
لم يحدث من قبل أبدا ، أن كانت لدينا - أولدى مسرشنا -
هذه الوفرة العظيمة من المؤلفات المسرحية - من أعمال الأجيال
الثلاثة الحية الآن من كتاب المسرح المصرى (وهى فى الحقيقة
أربعة أجيال إذا اعتبرنا توفيق الحكيم وحده ، جيلا كاملا)
ومن أعمال من سبقهم زمانا أو سبقونا كلنا إلى الرحيل
(١) . . ولم يحدث أبدا أن كانت لدى مسرشنا كل هذه الوفرة
العظيمة من مخزى المسرح (والفنيين المسرحيين) الدارسين
والذين لا يمكن إنكار علمهم ولا الاستخفاف بمواهبهم
ولا بملكاتهم وإدراكهم لكل من الجانبين ، الحرفى ، والشاعرى
الهامين لفن العرض المسرحى . .

ولم يحدث أبدا أن كانت لدى مسرشنا كل هذه الوفرة
العظيمة من الممثلين المجيدين ، الذين يسهل الزعم بإجماع -
بأن بعضهم يملكون قدرات وملكات فذة - أداءة وحضوراً وتمكناً
متحكماً من أدوات الصنعة ومن « محسنات » السهوبة
الأصيلة . .

ولم يحدث أبدا أن كانت لدى مسرشنا ، مكتبات بالعربية -
غنية بكل هذه النصوص المطبوعة وكتب النقد ودراسات أصول
الحرفة بجوانبها العديدة وطبقاتها التراثية ، والقواميس . . بل
أن المعهد العالى للفنون المسرحية ، الذى اعتقد أنه أحد أقدم
مؤسسات التعليم الفنى العالية فى بلادنا - إن لم يكن أقدمها -
يُدفع إلى « السوق » كل عام أكثر من ثلاثمائة « خريج » من
أقسامه الجديدة (التمثيل ، والإخراج ، والديكور . .
إلخ) . . بعد أن يكونوا قد قرأوا وتعلموا وكتبوا أبحاثا وناقشوا
أساتذته أقدم وأكثر خبرة وأخرجوا مسرحيات ومثلوها وناقشتها
ثم أجازتها لجنة من هؤلاء الأساتذة فى مهرجان سنوى يشهد
بإمكانيات فى فنون العرض ، و « راقية » . ويكفى -
مادام الكلام قد أخذنا إلى هذا الحد - أن نذكر أن جامعاتنا -
تنتج كل عام عدة آلاف من خريجي « الأقسام » التى تدرس
فنون الدراما الأجنبية والعربية وهؤلاء إن لم يكونوا مؤلفين أو
نقاداً محتملين ، فلا أقل من أن يكونوا جمهوراً - نظارة وبيئة
سويا (١) محتملا ناهيك عن بقية الخريجين من الأقسام
والكليات والمعاهد الأخرى ، وهم فى مجموعهم لا يقلون سنويا
عن قرابة مليون ، وربما أكثر . .

لم يحدث إذن ، أن امتلك « مسرشنا » هذه الإمكانيات
الإنتاجية الضخمة فعلا ، فى التأليف والإخراج والتمثيل
والفنون المصاحبة الأخرى . . وحتى فى احتمالات
الجمهور . .

ومع ذلك فإن أحد لا يستطيع أن يمارى فى أن ثمة « أزمة »
ميتة يعيشها المسرح المصرى الآن ، أو أن ثمة « شعورا » بوجود
هذه « الأزمة » . . وأنا أضع كلمة « الأزمة » بين هذه الأقواس
الصغيرة المحاصرة ، لأننى لم أجد « أحب » هذه الكلمة لفرط
ابتدالها بمناسبة ودون مناسبة . . .

ساجعل المدخل الضيق أكثر ضيقاً .

لو تأملنا « وضع » المسرح المصرى فى السنوات الخمس
الآخيرة ، التى بلغ فيها الشعور بالأزمة أقصاه ، منذ توقفت
تقريبا غالبية مسارح الدولة عن العمل ، بالهدم أو الاحتراق أو
البيع أو التزهم المتطاول كاننا نبنى الهرم الأكبر من جديد فلا
عمل إلا مع « الفيضان » . . لو أننا تأملنا وضع مسرشنا خلال
هذه السنوات ، لتحول السؤال عن أسباب « الشعور بالأزمة »
أو عن أسباب الأزمة ، إلى ما يشبه اللغز . . .

عن التأليف (سنكتفى فى التفاصيل به) نستطيع أن
نقول : صحيح أن رشاد رشدى وعمود دياب وميخائيل رومان
ونجيب سرور قد رحلوا من عالمنا ، ولكن أعمالهم بالية -
وما تزال أصيلة أو جذابة بشهادة المسرحيين فى الأقاليم الذين لم
يكفوا عن إخراج أشياء منها كل عام . . . وشهادة « جماعة
المسرح المتجول » القابع فى وسط القاهرة يتنازع عن قضية
المسرح كأنها أسطورة وكأنه كائن - هو الآخر - أسطورى يسمى
لعصر غامض غيف وجذاب وقديم . .

ولكن صحيح أيضا ، أن عبد الرحمن الشرقاوى ونعمان
عاشور وسعد الدين وهبة ويوسف ادریس والفريد فرج (الذى
يعيش فى منفى اختياري لا يشكك أحد فى وجاهة أسبابه وإن لم
يكن باستطاعة أحد أن يقبلها على حلالها) ما يزالون بحمد الله -
بعافية ، ويكتبون . . وقد يمكن الاختلاف حول القيمة الفنية
أو الفكرية (أو القيمة الفنونفكرية) لأعمالهم الأخيرة . . ولكنه
اختلاف ، إذا حدث - لا شك سيكون اختلافا رفيعا يفيد كل
أطرافه فائدة محققة من كل جانب ومن كل نوع . .

وصحيح أيضا أن « فارسا » واحدا من ذلك الجيل
الأوسط ، قصير العمل مجيد الأثر - كأخيل الألياذة - ما يزال
يتمتع - بحمد الله وغارت عيون الحاسدين - بالصحة والفطرة
على التنوع فى إنتاجه ، هو على سالم ، الذى أصدر كتابين خلال
أقل من ستة عشر شهرا يضمنان خمس مسرحيات (أربعة
قصيرة ، وواحدة طويلة) ويكفلان إقامة نصف « موسم »
وحدهما . . .

وصحيح أيضا أن ثمة « موجة » كاملة من المؤلفين ، تضم

١ - .. « ولكن لما كان المسرح يحقق غرضه في الخفاء تقريبا ، وفي شيء من البطء أيضا فقد اختلفت ردود فعل المجتمع إزاءه في كل عصر ما بين اللامبالاة المطلقة والعنف الشديد . فالمجتمع الراجب في الاستقرار يكره الفنان المسرحي المشاغب ويقصيه عنه بصورة أو بأخرى . ومنذ أقدم عصور المسرح ، منذ عصر التراجييديا اليونانية بدأت تلك الظاهرة . فقد نفى الأثينيون يوريبديس أو أرغموه على أن يتفنن نفسه لأنه كان يواجههم على المسرح بالحقائق التي يرفضون أن يروها عن أنفسهم وعن مدينتهم . ونفس هذا المصير واجهه فيما بعد إيسن وسترنديبرج ويرثت وغيرهم من اضطروا إلى النفي الاختياري أو الإجباري ... »

(٢) ... « إلا أن المجتمع الراجب في الاستقرار والجمود يستطيع أن يحقق غرضه بدون مدس جويلز - فهو يستطيع أن يسحق الفنان بسلاح أشد خطراً - كما ذكرنا باللامبالاة .. ولقد فعلت ذلك روما ... وفعلت ذلك أيضا أوريسا الإقطاعية .. »

إننا حينما نتحدث عن « أزمة المسرح » فإننا نتحدث في الحقيقة عن « المسرح المشاغب » الذي يكرهه المجتمع الذي يرغب في الاستقرار . ولا يستطيع أحد أن يزعم أن مجتمعا منذ أواخر الستينات قد شرع يرغب في الاستقرار ، وأنه لجأ - لا إلى المدس مع المسرح المشاغب والحمد لله - وإنما لجأ إلى اللامبالاة ، وأضاف إليها تلك الموهبة الفريدة - موهبة التظاهر بالاهتمام : من الذي ينكر أن اتفاق عدة ملايين على هدم وتدمير المسرح القومى هو اهتمام بالمسرح « الجاد » (ولاحظ هنا استبدال صفة الجاد بصفة المشاغب) ، ومن نفس القبيل - قبيل اللامبالاة مع التظاهر بالاهتمام - كان انعقاد اللجان وفوضا ، وكتابة تقارير ومناقشتها والتحول بكل الثقل في مرحلة سابقة إلى الاقتباسات والإعدادات اللطيفة « الجادة » مع الإصرار على تزويد النظرة الذين قد يذهبون إلى المسرح ، بما يبراد لهم أن يتصرفوا عليه وهم في بيوتهم عن طريق التلفزيون (من « إلا خمسة » حتى « مدرسة المشاغبين » ومالف لفها) .. حتى حفظها وحفظ « لفها » كل النظارة المحتملين وغير المحتملين أيضا .. ومن نفس القبيل أيضا ، عقب تلك المرحلة الأولى ، كان « حبس » عدد من النصوص بعينها لمؤلفين بعينهم عن الناس على أساس اتهام سياسى شائع ، وكان نفى نوعية معينة في النصوص إلى مسرح المثقفين (مسرح الطليعة) الذي لا يرتاده « الجمهور » والغالبية العظمى من رواه ، طلاب

عدداً غفيرا ظهرت في خلال السنوات نفسها ، نستطيع أن نتذكر منهم ، محفوظ عبد الرحمن وشوقي خيس ويسرى الجندي ومحمد أبو العلا السامونى ورأفت الدويرى وسيمى سرحان وعبد العزيز حمودة ومحمد عتاني وفوزى فهمى ووحيد حامد وغيرهم وغيرهم .. (وفي عددنا هذا من « إبداع » كتابات لعدد منهم ، بعضهم أسماء جديدة تماما ، تشير إلى أن الكتابة المسرحية الجيدة والمشحونة ، لم تعد حرفة ذات مهارات سرية بالنسبة للكثيرين المجهولين) .. ويضاف إلى هؤلاء - من المعروفين - كتاب للقصة أو الرواية ، وشعراء ، أنتج بعضهم مسرحيات كثيرة ، وعرض لبعضهم العمل أو العملان ، يقف على رأس هؤلاء - عن آثاروا الانتباه الشديد ويتوقع منهم الكثير ، فتحية السعال وعبد الله الطوخي ومحمد سلماوى ..

إننا نستطيع أن نمضى في تسجيل أسماء عشرات من المخرجين ومصممي الديكور والأزياء ومساعدى المخرجين و « الماكيرين » ومؤلفي موسيقى المسرح وفننى الإضاءة ومديرى المنصات ، وإذا أضفنا الجنود المجهولين من عمال الخشبة - الذين لا يمكن أن يتصور أى عرض مسرحى بئى مستوى دوهم - حصلنا على جيش كامل وكبير العدد من « صناع المسرح » ..

هو لغز إذن أو يكاد : أن يكون لدى مسرحنا كل هذه الثروة الإبداعية والمهنية والعملية التي تراكمت عبر السنين ولم يملك مسرحنا مثيلها في يوم ما ثم يكون المسرح في أزمة ، ويتزايد الشعور بالأزمة شهرا بعد شهر ، وموسمًا مفقودا بعد موسم مفقود ، ورغم العروض « الجيدة » أو المتوسطة التي تسطع فوق هذه المنصة أو تلك ، ورغم النصوص الممتازة التي تنشر باستمرار ، أو التي يعاد نشرها ، أو الثروة من النصوص (وأنا اتحدث عن تراثنا المؤلف عبر خمسة أجيال من المؤلفين على الأقل) التي نعاملها كما نعامل جثث الضحايا في جريمة أو حادث : تدفن بعد التشريح المطلوب للتحقيق !

إنهاء عمل في تخطيط هذا المقال ، قرأت كتابا هاما ، محملا بعبير زمان عزيز على كل عاشق للمسرح في مصر : زمان يبدو كأن دورا قد انقضت عليه : ستينات القرن العشرين . الكتاب هو « ١٠ مسرحيات مصرية » للناقد الاستاذ بهاء طاهر ، وقد وضع المؤلف عنوانا فرعيا للكتاب هو : عرض ونقد .

في المقدمة ، استوقفتني فقرتان أظنها على قدر كبير من أهمية الغزى ، سأنقلها هنا :

معهد المسرح أو ضيوفهم وضيف الفرقة .. وعائلاتهم الفرحة بالولادة على مشارف النجومية ومايتلوها (هكذا تنظر العائلات على الأقل) : هكذا بُعث المناخ الاجتماعي منذ أواخر الستينات دعائم لا مبالاة بالمسرح ، وبُعث أيضا الإيحاء «المسرحي» بأنه يتم بالمسرح بشدة : منذ منع أو أوقف عرض غططين يوسف إدريس وجواز على ورقة طلاق الفريد فرج ، وسبع سواقي سعد وهبة ... وثار الله (الحسين ثائرا وشهيدا) للشرقاوى قبلها ، لأسباب مختلفة : إلى نشر الاقتباسات المهددة على المنصات ، وإذاعة الهزليات المنقطة على الشاشات الصغيرة ، وتغير طبائع منابر النقد الصحفى .. صحبت ذلك - دون شك - خطوات أكثر تلقائية فرضها «التاريخ» وحده : جبل بأكمله يذهب إلى جبهة القتال ، ومن لا يذهب يفرق في التراجع الاجتماعى العام وتصاعد المصائب الاقتصادية أو يحلم بالهجرة للعمل في مجتمعات مها طبع من كتب أو اشترت مؤلفين ومطابع ، أو أقامت استوديوهات للتصوير ومحطات للإرسال ، فلها ببساطة كانت موردا قويا لأنواع ومستويات من القيم لا تتوافق أبدا مع «المسرح الشاغب» .. ولأمع أى تعبير لفاق ينتقد الحياة ، ويشتبك معها من موقف نقدى طامح إلى عالم أفضل ..

ورغم كل ذلك ، فإن مجتمعنا - أو مناخنا الاجتماعى - لم يستطع أن يتمتع برغبته في الاستقرار . فمنه من ذلك حقيقة التاريخ وقوانينه ..

ولم يستطع أيضا أن يتخل عن رغبته في الاستقرار ، فظل ينتج مبدعى الدراما المشافة والمتنقدة للحياة الطامحة إلى حياة أفضل ، وغرجيه ومثليها ، ويطعم نصوبها - ولا يعرض إلا أقل القليل منها - وظل أيضا يحاصر هذا المطبوع وهذا المحروض ومبدعيه وغرجيه ومثليه بالالابالاة ، وبالخطوات الأخرى التى فرضها التاريخ الموضوعى - بعد ١٩٧٣ خصوصا - وبالجبهور (النظارة هذه المرة) الذى لم يعد مستعدا لأن يرتاد المسرح بالوزارة والقوة التى تسمح لهذا المسرح المشاغب بأن يقف على قدميه فوق منصات عروضه ويشتبك مع الحياة ليتنقدها ويساهم في تغلبها .. بحرية وامتلاء وغزارة ...

هذا السبب ، دام وتصاعد الشعور بالآزمة التى تحاصر مسرحنا وتحفقه ، مع أنه مسرح غنى بكل معنى الكلمة ، ويستطيع - لو حدثت معجزة - أن يعرض من «مدخراته» وحدها ما يكفينا حتى عام ٢٠٠٠ على الأقل !

هنا كان ينبغي أن تنتقل إلى الموضوع الرئيسى لهذا

الحديث . ولكن ثمة جملة اعتراضية : أن الدراما المشافة في العالم كله تعيش حالة أزمة مشابهة . فالعالم كله ، مع أنه يحتاج إلى التغيير بشدة لكي يستقر ، فإنه يرغب في الاستقرار - بشدة أكثر - بطرق مختلفة . ولذلك فإنه يضفى بالدراما المشافة «ناقلة الحياة والمساهمة في التغيير» ، إلى أن يستقر بطريقته ويطمئن إلى استقراره .. آنذاك - سيفتح أمامها الأنوار الخفراء لتبدأ دورة جديدة ، أو أن هذا هو الأمل . على الأقل .

قلت أن «مدخرات» مسرحنا وحدها ، كفيلة - لو حدثت معجزة تتغير بها نسبة هذا المناخ العام اللامبالى بالمسرح والمظاهر بالاهتمام به - بأن يقدم لنا هذا المسرح ما يكفينا حتى عام ألفين (١١) على الأقل .. ونستطيع أن نثبت هذه المقولة ، بنظرة متحفظة إلى بعض هذه المدخرات التى «صنعت» في الأعوام القليلة الأخيرة : من المؤلفات وحدها . وسوف أرتب «مختارات» هنا ، نزولا من الأكثر شمولاً إلى الأكثر تخصصاً .

يتبنى الجانب الأكبر من إنتاج على سالم إلى ما يمكن وصفه بـ «دراما الميتافيزيقا الاجتماعية» : الدراما التى تطمح إلى طرح تصور عام ، عن وضع المجتمع الإنسانى ، تستخلصه من معالجة تتراوح بين الفانتازيا والواقعية الجزئية محدودة من جزئيات هذا المجتمع التى لا يمكن حصرها . قد يكون الجوى العام للمسرحية واقعيًا ، فهو يدفعنا إلى البداية إلى الظن بأننا إزاء وشرحة من الحياة .. فالأمكنة غرفة نوم ، أو مكتب سكرتيرة ، أو غرفة في استراحة للموظفين بمنطقة نائية ، أو عند تقاطع طرق أمام إشارة مرور .. والناس عاديون أيضا (الشخصيات أقصد) : كاتب وزوجته في شهر العسل ، أو مفكر مع سكرتيرة في مكتبها والمصباح الأحمر فوق حجرة المسئول الخطير مضاه باستمرار ، أو الكاتب الشهير في سيارته يدخل في علاقة سريعة وهاربة مع مسئول نصف مجنون ، أو مهندس منقول حديثا إلى المنطقة النائية وملاحظ يستقبله - شريكا في الغرفة - حيث سيقيمان سويا .. ولكن على سالم ، ينفى دائما «الفانتازيا» التى متدفع بهذا المكان العادى وهذه الشخصيات العادية إلى التحول إلى أدوات رمزية يكشف بها المؤلف وما وراء الموقف العادى الأول ، والذي يقوم في البداية بين شخصيات عادية في أماكن عادية . الفانتازيا التى أقصدها هنا تختلف عن الفانتازيا الحديثة التى كان مسرح العبث - منذ الخمسينات قد ابتكرها . ورغم احتمال وجود علاقة قوية بين «خرايت» يونسكو حيث يتحول البشر إلى

خواتيت . وبين «الكلاب» وصلت إلى المطارة لعل سالم — حيث يتحول البشر إلى كلاب ، فإن المنظورين يختلفان : فالوضع الإنساني المطلق — دون ارتباط بواقع اجتماعي بعينه هو الذي يحرك تفكير يونسكو ، ولكن وضعاً إنسانياً محدداً — هو الوضع الاجتماعي والنفسى المصرى — هو الذى يحرك تفكير على سالم — أن «الخاص» عند يونسكو عام أيضاً يتحرك به دراما على طول المسرحية لكن يصل به إلى «عمومية» الفانتازيا المطلقة فى النهاية ، وحيث يبدو المعنى الكلى قائماً منذ البداية فى قلب الصورة شبه الواقعية التى تبدأ بها المسرحية .

أما «الخاص» عند على سالم فخاص فعلا ، وعندما يحصل على المعنى الكلى فى سياق العمل يظل على صلة قوية بالبداية المحتملة بالخصوصية الأولى . غير أن «المعنى الكلى» النهائى الذى يريده على سالم ، إنما يكمن فيها وراء الصورة الواقعية الأولية فى بداية كل مسرحية ، ولذلك تصبح العلاقة بالواقع علاقة عضوية بالضرورة ، رغم أن تفاصيل عديدة من الواقع تظل قائمة بالضرورة أيضا . . . أما ما يبقى لوجداننا فى النهاية ، فهو المعنى الكلى الميتافيزيقى تقريبا وهو ما يمحض — فى تناقض كاريكاتيرى — الجسر الواصل بين التفاصيل «الحقيقية» وبين الحكم العقل — أو المنطقى — الذى فرضته الرؤية على التفاصيل .

فى الجانب المقابل ثلث مسرحية نعمان عاشور الجديدة ، إثر حادث اليم^(٢) . ها هي واحدة من «عائلات» المؤلف الواقعى المصرى الكبير ، العديدة ، التى اشتهرت منها «عيلة الدوغرى» ، وعائلة «سلامة» فى «برج المدايع» وعائلتا «النمس» و«شوكشى» فى «بلاد بره» . . ولكنها ليست مجرد «عائلة» ، إنها تمهد إحدى محاولات نعمان عاشور الدائبة ، والناجحة : منذ : «الناس اللئيمت» فى منتصف الخمسينات من أجل اصطيد المعنى الكلى لما يمكن أن نسميه : «ميكانيزمات الواقع الاجتماعى» المصرى ، التى اقتصر مجالها منذ : «عيلة الدوغرى» على فئات بعينها من الطبقة الوسطى الحضرية فى مصر ، لكن تصبى «ميكانيزمات صعود وهبوط» هذه الطبقة : صعودها الاقتصادى ، وغرقها الإنسان ، وهبوطها الخلقى والمعنوى بالضرورة .

لقد ربط النقد الواقعى طويلا بين معالجات نعمان عاشور ورؤاه ، وبين معالجات ورؤى تشيكوف (بستان الكرز والخال فانيا والنورس ، بوجه خاص) . ولكن «خاصية» بعينها فى الدراما العائلية للطبقة المتوسطة المصرية . . . عند نعمان عاشور لم تلتفت نظر أحد : أقصد خاصية التلاصق بين طبيعة الدراما وطبيعة الحكاية . وقد لا يؤدى القول بأن دراما عاشور

العائلية : تتمخض شكل (أو قالب) الحكاية ؛ إلا إلغاء احتمال تأثر نعمان بتشيكوف من حيث اختيار الموضوع وزوايا الرؤية . ولكن هذا القول يحتم أن نبحت عن مصدر فى خاص استقى منه نعمان بنائه الفنى — منذ عيلة الدوغرى على الأقل — ولا أعرف إن كان نعمان نفسه قد أشار إلى ذلك أم لا : هذا المصدر ، يمكننا أن «نرمز» إليه بحكايات العائلات الطويلة فى تراثنا الشعبى (والرسمى أحيانا) الثرى والشعرى (الزجل الشعبى القصصى بأنواعه) ، حيث يكون مغزى الأحداث ، وقوانين وقوعها هى هدف القاص (وتصبح هدفا للكاتب الدرامى أيضا) لا الشخصيات ، ولا المواقف الجزئية : ولواختار نعمان ، أن يبدأ كلا من مسرحياته العائلية تلك ، برواية يقول : كان ياما كان فى سالف العصر والأوان ، رجل كبير له زوجة وعيال ، ثم حدث أن . . . لوحدث ذلك ربما استبان لنا «كشفه» الخاص فى البناء الدرامى بسهولة أكبر (وربما ربطه النقد الواقعى بالملمحة البريغيتية وما شابهها) وظهرت لنا العلاقة «البنيائية» الفريدة والغدة ، بين بناء الموالم القصصى ، أو الحكاية الشعبية الثرية الطويلة ، وبين بناء ودرامات نعمان العائلية .

استخدم النقد الأوروبى مصطلح الدراما العائلية لكى يصف بها نوعا محدود القيمة من المسرحيات حكمة الصنع الواقعية النقدية . ولكننى أقصد معنى آخر للدراما العائلية ، يرتبط بالدلالة الحرفية لكلمة «العائلية» ، كما يمكن أن نصف هذا النوع من الدراما — عند نعمان عاشور وحده — بالنوع الدرامى الحكائى (من حكاية ، هى بالضرورة أيضا عائلية) . . .

ومع ذلك فليس هذا الجانب هو الأساسى فيها إنا بعدهه هنا : ما أريده هو اهتمام نعمان (الاهتمام المشهور) بما اسميه ب «ميكانيزمات» أو : آليات ، صعود طبقة المدن الوسطى المصرية ، الاقتصادى ، وتمزقها وهبوطها الخلقى والروحى . . .

قد يكون للمفهوم العلمى للتاريخ علاقة بأدراك نعمان عاشور لتلك الآليات . ولكن فى الدراما ، كما فى غيرها من أنواع التعبير الأدبى الفنى ، يكتبس الأدراك الفلسفى مذاقه وطبيعته الخاصة — لدرجة تصل به إلى احتمال التغير الكامل — حينما يتجسد فى أسلوب بعينه . . . «إن مرتبة كل مسرح ومغزاه يتحدان أساسا وأولا بأسلوبيه» هذه هى جملة البداية فى كتاب حديث عن المسرح البولندى^(٣) ورغم أن رومان زيلوفسكى لم يحدد ما يقصده بكلمة الأسلوب ، فإتنى سأحدد ما أقصده بها بمعنى : «البنية الفنية وطريقة نسج العلاقات بين عناصر هذه

البنية ، وطريقة طرح الحدث الرئيسى والأحداث الجانبية الداخلة في تركيبه . . . بهذا المعنى ، قد نحصل على التصور الصحيح للعلاقة بين رؤية نعمان عاشور الفكرية لآليات صعود وهبوط الطبقة التى جعل من هم الفنى الأول هو «مسرحتها» .

وبين تأثره (اللاشعورى ربما) بالبناء البسيط للموال القصصى - أو الحكاية الشعبية التراثية المصرية .

يكتب كل شعب تاريخه بطريقتين : التسجيل العلمى الرامى إلى حفظ حقائق الأحداث ، والتصوير الإبداعى الرامى إلى استكناه معنى ما حدث . الأول ينتج «التاريخ» ، وينتج الثانى الملحمة ، أو السيرة أو الأسطورة . والطريقتان تختصمان للفلسفة - أو الفلسفات - العامة السائدة .

وقد يأخذ الكاتب الدرامى مادته عما أنتجته إحدى الطريقتين ، ولكن لا يحاسب إلا على ما كتبه هو . فما كتبه يغمض في النهاية لسيدتين : الفلسفة الحاكمة فيها أخذ منه ، والفلسفة التى يؤمن هو بها . وبين الطريقتين ، أو المصدرين ، توزع الكاتبان الهامان ، محمد أبو العلا السامون ، ويسرى الجندى : اختار الأول - فى أهم ما كتبه حتى الآن - التاريخ بالشكل الذى كتبه به أمته ، واختار الثانى - فى أهم ما كتبه أيضا حتى الآن - السيرة ، أيضا بالشكل الذى أبدعته به أمته .

ورما لأن السيرة أقل تحديا لمجال وريثها وفعاليتها من التاريخ ، ولأنها مشبعة بالحلم الجماعى «المعانى الكلية بعكس التاريخ . الذى يحتاج إلى من يشحنه بالمعنى ويمده بالمهدف (الوهمى) ، فإن ما يستخلص منها عادة (وما يستمد من أقاربها : الملحمة والأسطورة والحكايات . الخ) يصبح أكثر عمومية (لا أقول شاعرية أو إنشاع أفق) مما يستمد من التاريخ لذلك يسبق يسرى الجندى صاحبه فى ترتيبنا .

وقد نشر يسرى الجندى مؤخرا أحد نصوصه الكثيرة ، وهو نص مسرحية «المحالية»^(١) التى كانت قد عرضت بمسرح الطلبة عام ١٩٧٨ ، بعد «عنترة» التى قدمها المسرح نفسه (إخراج سمير العصفورى) قبل ذلك بعام واحد ، وكان يسرى قد كتب على الزين عام ٧٣ وقدمها مسرح السامر (إخراج عبد الرحمن الشافعى) عام ٨٤ . وتتوقع الدكتور نبيلة إبراهيم فى مقدمتها للنص المنشور لمسرحية المحالية ، ألا يترك يسرى سيرة من السير الشعبية : «دون أن يعالجها برويته الدرامية ولغته الفادرة على الكشف عن واقعنا المعاصر . . .»

لغة يسرى المسرحية إذن ورؤيته الدرامية ، هما اللذان

يكشفان الواقع فى السيرة : الواقع فى قلب العمل الذاتى الناتج من سعى الأمة لإعادة تصوير تاريخها فى شكل إبداعى يرمى إلى استكناه معنى ما عاشته الأمة من أحداث فى ماضيه الذى تحجب اختزانه فى ذاكرتها الحية الراحية . .

ربما - فى تفسير ما - كانت السيرة المحالية هى التاريخ - الشعبى لعملية طويلة ، بدأت بالفتح العربية للبلدان التى أصبحت فيما بعد هى الوطن العربى ، وانتهت إلى اقتتال القبائل العربية فيما بينها سعيًا للسيطرة على ما كان قد تم فتحه من قبل ، الخريطة الجغرافية لمسيرة قبائل بنى هلال وحلفائها فى السيرة تشير إلى فتح الوطن العربى ، ولكن خريطة الصراعات بين أبطال ورؤساء القبائل المتحالفة تشير إلى ما انتهت إليه السيرة ، وضمته فى طياتها الأولى بسوى إبداعى فنى شديد المهارة ، تخفيًا وظاهرا فى آن معا : وكان هذه الصراعات بين الأبطال (أبطال الأمة) هى التجسيد الدرامى للاقتتال بين «شعوب» الأمة الواحدة فيما بعد . .

اختار يسرى تركيبة تجمع ما بين الموزلية ، والميلودراما ، والفانتازيا^(٢) واختار أن يكون موضوعه الأساسى الزدوج اكتشاف الأمة لذاتها ولمضمون أساسى من مضامين التاريخ حين تكتشف ذاتها (مرحلة الفتح فى التاريخ - مرحلة التعريفية فى السيرة) ثم الاقتتال بين الأبطال الأخوة لكى يفقه فهم حكم التاريخ الذى نفذ على من قبلهم . . ويستمر بعدام السادة القتل يستلزمون على حجة لا ستتراف شعوبهم ، وأى شعوب أخرى «يمكن» الوصول إليها . وسواء حين تكون أحداث كبيرة أو صغيرة ، فإن الاقتتال «حتمى» مدام المطلق كان يحصل بذرة الفساد . لا تحتاج الدراما هنا إلى شخصيات متكاملة تقليدية ، بل تحتاج الشخصيات إلى ألقعة تزيدها تثبيتا ، أما الدراما فتحتاج إلى «تركيبة» ذهنية تسيطر منذ البدء على البناء العام كله . وتفرض معانيها على الشخصيات بوصفها الألقعة التى تتحد لكل «شخصية - قناع» دورها ووظيفتها ومعناها ، من أجل تحقيق الهدف النهائي ، وهو استخلاص الواقع المعاصر ، من قلب السيرة ، بأسلوب يمنع السيرة من أن تستقلب الرسمى (وهله وظيفتها الأخيرة فى حياتها الواقعية) ويمنع للمسرح من أن يكون محاكاة لشيء (أو مثال) موجود فى خارجه : المسرح هنا «خلق» له «حياة» محملة بالتاريخ والواقع - السيرة والآن - موازية ومستقلة عن كل ماعداها ولكنها لا تخفى فيها أنها فى «عنترة» على كل حياة عداها وأن تمد عليها ظله الخاص .

ولمحمد أبو العلا السامون شأن آخر : إنه يحاول أن يفرس الواقع فى التاريخ للسجل والذى تم تسجيله ببقية الاحتفاظ

بحقائق الأحداث ، وبحاول السلاطون بعد الغرض ، أن يعثر من جديد على ما كان قد أخفاه في تربة التاريخ : الواقع منجزا بعصارة تربيته وقد أنبت كيانا جديدا . ورغم أن للسلاطون تجارب كثيرة لم يستمد موضوعاتها من التاريخ ، فإن أهم ما كتبه استمدتها منه : فرسان الله والأرض (١٩٦٦) ، الثأر ورحلة العذاب (١٩٧٩) رحل في القلعة (١٩٨١) مآذن المحروسة (٨٧) أبو نضارة (٨٧) وأخيرا ، رواية التنديم عن هوجة الزعيم التي صدرت عام (١٩٨٤) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الموجة ، كما نعرف هي الاسم (الصفة) التي أطلقها الشعب على الثورة العراقية . وقد أعطى السلاطون مسرحيته هذا الاسم المسجوع الطويل ، كأنه يكتب واحدا من كتب التاريخ القديمة ذات الأسماء المشابهة ، ولكنه أعطاها أيضا عنوانا فرعيا له دلالة خاصة : مقامة مسرحية من أربع بابات فكانه أراد أن يجمع بين فن المقامة الأدبي (شبه القصة المسجوعة الكتابية) ذات البطل الرئيسي) وفن خيال الظل التمثيل الذي كان كل قسم من أقسامه يسمى «بابية» حيث كانت الشخصيات شخوصا غير متكاملة الأبعاد ، كرموز لمعانٍ تتسع أو تضيق حسب مقتضى الحال ، وحيث كان الهزل - غير «الفارس» الأوربي - محملا دائما بجماع - بل مطلقا بالجماع - أراد الفنان الشعبي دائما أن يقول رأيه (الرأي العام) فيما تشير إليه : من السلطة العليا ، إلى أقل جزئية من جزئيات الحياة الواقعية .

يهذين الأهلين التراثيين ، يملك السلاطون الحق - مثلما فعل زميله يسرى الجندى من قبله ومعه - كما يملك الأساس النظري - الذي يستند إليها في التخلص من أي قالب تقليدي (مستعار) للدراما^(٢) وقد يكفي في هذا الصدد - على سبيل المقارنة الإشارة إلى «تدمير» الشكل التقليدي للمستعار (عند فتحية العسال مثلاً في : بلا أقنعة) دون مبرر منظور . ولا يكفي المبرر الذي أشار إليه الأستاذ فؤاد دوار في مقدمة النص المطبوع ، من أنه «وحسن الخطم راجت موجة القضاء على الشكل التقليدي في المسرح العالمي» - والمعروف كله - فرغم هذه الموجة ، ما تزال كل تجربة جديدة بحاجة إلى مبررها الجمالي والفكري الخاص ، وبحاجة - على الأقل - إلى السند الذي يبررها ، وقد تكون الاستفادة من قوالب ذات «مفاهيم» دارمية تراثية هي هذا المبرر ، حتى وأن لم تكن ذات أشكال تمثيلية - كالسيرة عند يسرى الجندى ، أو القلعة وبابات الخيال

عند السلاطون ، أو السامر عند يوسف ادريس ، أو القوالب الحوارية التراثية (من القرآن إلى قصص العرب) التي استفاد منها الحكيم ، إلى الحكايات الشعبية التي استفاد منها - أو تأثر بها - نعمان عاشور .

لقد حول السلاطون التاريخ إلى شكل فني يتيح له أن يجعل المعقد في التاريخ بسيطاً للدارما - وقد يؤخذ على ذلك التبسيط أنه يغفل من الشاعرية وأحياناً حتى من العمق الفكري الكافي بحيث تبدل المسرحية كأنها «تعليمية» كتبت لجمهور غير معتاد على شاعرية الأدب الرفيع ولا على عمق التأمل المجرى والمركب . . كما قد يؤخذ عليه أنه في سبيل استرضاء احساس الشعب بالتفوق على خصومه رغم هزيمة الثورة أو انتكاسها فقد راح يهبط بمستوى ذكاء أعيان الشعب إلى مستوى البهالة ، للدرجة يجعل أي قارئ «صاح» يسأل : كيف انتشر هؤلاء البلهاء على الثورة إذن ؟ - ورغم وجود الرد الجاهز : إن بلاءهم لا تنفي قوتهم الغاشمة وتفكك قوى الشعب . . الخ . . فإن هذا الرد ليس هو الرد الصحيح . فالمسرحية لا يصح انكار طابعها التعليمي ، بل الدعائي أحياناً : إنها مسرحية ذات وظيفة خاصة ، عيها التاريخ ، وقدها تركيبها البنائية الجمالية بطلاقة تمكّنها من تجاوز حواجز البساطة الفكرية والاحتياج إلى الشاعرية المتعينة (للخفية) إذ تستبدل بها غنائية التوق إلى العدل والحرية وشاعرية الموقف العام ، والفكاهة الشعبية (القريبة من الكاريكاتير) القادرة على إيقاظ طاقات روحية بشكل غير مباشر عند المتفرج لا القارئ : فهذا نص كتب للمنصة بأكثر مما كتب للمطبعة . . وكذلك كل ما تناولناه هنا من نصوص ، وغيرها عشرات أخرى لا سيبل لتناولها هنا . . ولذلك نعود من حيث بدأنا .

الثروة المدخرة سعى شكل أعمال درامية مؤلفة - مسرحنا ، ثروة غنية ومتنوعة ، وإذا أضفنا إليها ثرواتنا من الإمكانات البشرية والمادية المتاحة (الفنية) لمسرحنا ، لأصبحت حكائية «أزمة المسرح» عندنا لغزاً لا حل لتطسسه إلا بالدراسة المفصلة لمسألة : المناخ العام الذي اتخذ قراراً - وأعباً وأغبر وأوع - بحجب الاهتمام بالمسرح - للمسرح ، أو السلاطون به ، وبصرف النظر عما قد يكون سبب هذا «القرار» فإن المؤكد أن هذه الثروة المدخرة سوف تجد لها متفناً وهي تستطيع أن تجد من يستثمرها ، خاصة وأن وزنها يتضاعف كمية وقيمة مع الزمن ومع كل إضافة أصيلة .

الفاعلة : سامي خبطة

تفاعل عوامل كثيرة من تاريخنا الثقافي ونهجنا الأدبىة الخاصة ومن ظروف استمارتنا للأشكال والأنواع الأدبية الغربية : معال المزلية والمليودراما ترجع إلى تجاوبنا من الأراحوز وخیال الظل حتى فواجع أوائل القرن (راجع د. عل الراعى ، الكوميديا المرتجلة ، الميليودراما) ولكن ماذا عن الفانتازيا ؟

(٦) ربا كانت هذه النقطلة تستحق مبحثا خاصا لإعادة فهم البنية الفنية لأعمال كتاب «علامات» في تاريخ الدراما المصرية ، من توليف الحكيم (وأرجو أن تقرأ قريبا طبعة جديدة من كتاب عل الراعى بشأن هذا الغليل) إلى نعمان عاشور - وقد سبق الإشارة في هذا البحث إلى شيء من ذلك إلى يوسف اندوس منذ اكتشاف شكل مسرح السامر وحاول نظيره وتطبيقاته ، وحتى رشاد رشدي في أعمال من نوع ويلدى بالمدى مثلا . . لتحديد دور كل منهم ومغزاه .

(١) مسرحيات مصرية ، عرض وتقد ص ٩ ، ١٠ - جهاد طاهر - كتاب الهلال ، مارس ١٩٨٥

(٢) يخرجه الآن سعد أردش للمسرح الكويتى بعنوان : مولد وصاحبه غايپ .

(3) The theater In Poland P.F. Roman Szykowski. inter Press Publishing-warsow. 1972.

(٤) مطبوعات منف عن جمعية رواد الثقافة بالجيزة - والتواريخ التالية من القائمة المطبوعة على الغلاف الخلفى للكتاب .

(٥) أثنى لوتنتاج لنا معاجم موسوعية كثيرة ، نحدد فيها ما نتفق عليه من ممان خاصة بنا لهذه المصطلحات التى يجتمع فيها الترجمة والتعريب : هذه المصطلحات - فى ظنى - الآن معان نتجت عن



البهجورى... ووجوه الضيوم

محمود بقتشيش

ضمت رسامين من أهم رسامى الكاريكاتير فى العالم العربى ، وقدمت انتقادات ذكية فى مجال السياسة والمجتمع ترجع كافة الكتاب فى هذين المجالين ، وكان « جورج » أحد الفرسان اللامعين فى تلك المدرسة ، لا تقع عيناه إلا على مفارقة لاذعة ، تمس تناقضات الواقع الاجتماعى والسياسى ، وكان من الطيبى أن يختار من الأساليب الفنية ما يتسق مع طبيعته ، فاختار الأسلوب التعبيرى ، كما اختار فى نفس الوقت ملامح من الموروث المصرى ، والقبلى . اختار من الموروث المصرى وضوح العناصر ، وصراحة الكتل ، واستلهم من الموروث القبلى ملامح الوجوه ، وأخذ من الأساليب المعاصرة ، بالإضافة إلى التعبيرية ، الأسلوب التكميلى البنائى .

كانت لوحاته القاهرة احتجاجية ، كما أشرت ، إلا أنها توجهت وجهة أخرى فى مرحلته الباريسية تكشف عنها رسالته الطويلة إلى قبل أن أشاهد الأعمال فى مرسمه بمدينة الفنون بباريس ، وغرفته الصغيرة المكسدة بالألواح والأشياء . دارت رسالته حول تجرته الإبداعية . قراءتها فى البداية كمادة علمية أستعين بها فى البحث الذى كنت أسمى لإنجازها ، ملتزماً برصد مراحل تطوره ، وربط إنتاجه بالملابسات الثقافية والاجتماعية للواقع المصرى ، إلا أننى بعد قراءتها اقتنعت بأننى كنت سأفسد حل القارئ الطريق لمعرفة الفنان معرفة دقيقة ، وحية ، لو حُلت دون التلاقى المباشر بينه وبين القارئ .

إذن ، لأترك الفنان يتحدث عن تجربته أولاً ، ثم أقدم ما أرى أنه إضافة بالتأييد أو الاختلاف من خلال تحليل بعض نماذج من لوحاته ، وتقديم تعليق ختامى .

خطوات إلى عالم اللوحة

يقول البهجورى : « تبدأ عملية الخلق عندى أولاً بالبحث عن ملمس . يتحول ملمس الورقة إلى بشرة إنسان ، أو نقاحة ، أو وردة !
إن حاسة اللمس عندى تسبق حاسة النظر !

عندما زار المفكر « سارتر » مصر أبدى إعجابه بالوجوه التى رسمها الفنان « جورج البهجورى » لتشابهها مع وجوه القيوم التاريخية ، وكانت تمثل اللوحات أطفالاً يعيون شديدة الاتساع والصراحة ، وهى نفس العيون والوجوه التى صاحبتها فى مهبه : « باريس » ، وإن تبددت براءتها ، كما تبددت إيماداتها الطبقية ، وصارت وجوها متحفة .

كان طفله ، فى مرحلة القاهرة ، « هيرا » كادماً . يكسب لقمته بإنجاز مهام هامشية تستغرق معظم نهاره . يوجد ، غالباً ، فى خضم الزحام : الموالد ، والمواصلات ، مسرأته متشقة تبدأ بتدخين أعقاب السجائر ، وتنتهى بلعبة الطوق الحديدي .

يندر أن نجد فى لوحات البهجورى وجهاً جانبياً ، فوجوهه تواجهنا مواجهة مباشرة كوجوه القيوم القبلىة ، تحمل نفس اتساع العيون ، والبراعة ، والتسؤل المندم . أخرجها من المتحف لكى يغرقها فى زحام القاهرة ، التى عاش فيها الفنان لفترة دراسته فى كلية الفنون الجميلة ، وفتره عمله بمؤسسة « روز اليوسف » قبل أن يغادرها إلى « باريس » بصورة نهائية ، فيها أظن .

على الرغم من براعة وجوه الأطفال ، ووجوه السيدات الشبهات بالقديسة « مريم » فإنها كانت تتسم بطابع احتجاجى ، شعثته المرحلة التى قضها رساماً للكاريكاتير بمؤسسة روز اليوسف ، أو « مدرسة روز اليوسف » التى

الثابت . إن بعد الشكل أو قربه يحسبها الشعور ، والإحساس ، وليس العين الفوتوغرافية المجردة . . وهكذا أتبع طريقي الخاصة التي تسوقني إلى طريق أحبه من الخطوط للنتوية . المرحجة . القوسية . . حتى أحصل على الشكل النهائي الذي هو لا شكل أو ضد الشكل .

إن هذا « اللا شكل » - الذي أحبه هو الذي يقودني إلى الحالة المفاجئة لي وللمتفرج .

الرسم بالإبرة

. . أهود إلى الفرشاة بالغة الدقة كالإبرة . أرسم بها كما لو كنت أرسم وشياً على سطح البشرة . أتدرب يوماً منذ ثلاثين عاماً على الرسم بالقلم الذي يستعمله المعماريون في التخطيطات الهندسية . أرسم في كراريس وصل عندها الآن إلى مائة كراسة . الكراسة بها مائة صفحة . ترافقني كراسة الرسم أينما ذهبت : المقهى . المترو . المتنعم . الطريق . الرصيف . الحدائق .



أفضل التدرج في الدرجات الضوئية بلون واحد . فأنه هو الأبيض وغامقه يتدرج حتى يصل إلى اللون الأسود ، وعند تناولي لموضوع « دراسة » أغنى بالكتلة حيث ترتفع الأشكال من سطح الورقة المجرد ، وتتحول إلى ما يشبه النحت البارز . أهتم باستدارة خد ، أو صدر ، وبرز أنف ، وارتفاع جبهة ، واستطالة رقبة ، واسطوانة فخذ ، وثقل ساق . . وهكذا . تتعدد لدى الأجسام الصغيرة والكبيرة . المحزقة بفعل الصدفة مع تحكم وتصرف ووعي ، أي أنني أبدأ في تموير شكل ما إلى وجه إنساني ، وأعثر على شكل آخر أقرب إلى الذراع ، أو الساق ، أو القدم ، وهكذا . . تتعدد عندي تلك الأشلاء : « الغنيمة » (1) . أضعها أمامي مسائلاً : أي رأس تصلح لأي ساق أو قدم ؟

قد يروق لي ، أحياناً ، التراكيب المتناقضة ، فألصق رأس طفل بجسد أنثى يثيرني الإنسان ذو الجسد الدنيا صوري والرأس الصغير ، كما تثيرني المرأة البدينة ذات البطن العالية ، والثليين الحلويين ، والرأس الدقيق ، والوجه الطفولي ، إلا أنني غالباً أنتهي إلى اختيار عناصر متجانسة في اللون والشكل والتعبير .

فن الكولاج

كل شيء ، كما يقال ، يرتبط بالطفولة ، وقد اندمجت وأنا

اخترت لنفسى ملمس الورق المثلء بالتضاريس : كقلب الأشجار النابضة بالحياة ، أو القماش الخارج لشوه من النباتات ، كالكتان مثلاً . ربما أشبه هنا الفنان المصري القديم في تعلقه بخامة الكتان أول الأمر . أكره للملمس الصناعي كالصلب ، والحديد ، والألمنيوم ، والفورميكا ، والزجاج . . لهذا اخترت الماء بدلاً من الزيت لأنني كنت أحب المطر في طفولتي (1) - كما تعلقفت باللون الأبيض ، وأنفتحت عشر سنوات من عمري في البحث عن معنى هذا اللون (1) إنني أبدأ بالملمس ، كما قلت ، لهذا اخترت نوعاً معيناً من الورق يتميز بملمس يشبه ورق البري أو ورق الألوان المائية المضغوط :

« النشاف » ، كما عثرت على نوع من الورق الياباني مصنوع بطريقة « البردي » في محلات الفنون الجميلة في باريس وهو مصنوع من فروع وسيقان الأرز حيث تبلو في خلاياها خيوط دقيقة جداً تشبه بشرة الإنسان ، فعندما أسكب لوناً مائياً يجري في هذه الخيوط . . عندئذ تتجلى أمامي بشرة الإنسان . تجرى في شرايينها الدماء ، وكثيراً ما أضيف على سطح الورقة مساحيق بيضاء من الزنك الأبيض الترابي ، وأشعر وقتها أنني « ماكيز » أقوم بصنع الممثل قبل أن يدخل إلى حلبة السيرك أو خشبة المسرح ، إلا أنني لا أكتفي بهذا بل إنني أحوّل اللوحة إلى « خرقه » مبللة ، أمزقها ، وأختار من بين المرق أجزاء الذي انفعلت به أكثر من الآخر وأعمل الباقي (1)

قد يروق لي أحياناً أن أبدأ بالتمزيق ، فأقطع الورقة وهي ما تزال جافة . تحدث الورقة صوتاً . أسمعها صرخاً . ذلك الصراخ يستفزني ، ويدفعني إلى اكتشاف البعد الدرامي في اللوحة (1)

المح أحياناً بقعة ملونة . أقول لنفسى : هذا وجه يبضاوى أو دائري أو مستطيل أو بلا حدود .

أليس جيلاً أن أترك خيوط الأرز تخرج من كل طرف من البقعة الضالة فيبدو الوجه شجرة فارعة أو نباتاً شيطانياً أو شراوة فب ؟

الحدود والفواصل

لا أحب الحدود الهندسية لأي مساحة ، ولا أرحب بالزوايا القائمة ، لذلك أتعمد تمزيق ورقة الرسم حتى لا يصبح لها شكل مفروض على ، ويصمم حريق ، وعندما أضطر للرسم على ورقة ذات أبعاد جبرية فإن شكلها الهندسي ينعكس على خطوطي التي أراها وقد استسلمت لفهر الهندسة ، فتظهر الخطوط الأفقية أو العمودية كما تظهر المثلثات السخيفة ، والمربعات المملة . . لا أتعاطف أيضاً مع « المنظور

أما ألوانه الزيتية فإنه يستعملها مخففة كعاداته لتتقرب من المائتات التي يعشقها ويمارسها بصورة يومية بحكم عمله الصحفي ، وربما — على حد قوله — بسبب حبه للمسطر ! الطريف أن وجهي السيدتين يشبهان إلى حد كبير وجه الفنان نفسه !

ربما لمست هذه اللوحة بالذات وتراً في سيرته الذاتية فقد كتب يقول : « أتذكر جلدتي الطيبة فأشعر بروحها أمامي ، وأتذكرها وهي تحافطني ، وهي تستند على كتفي الصغير بذراعها في صباح كل يوم أحد ونحن في الطريق إلى الكنيسة القبطية في منشية الصدر »

لوحة « طفلان ورجل »

تنتمي للمرحلة القاهرية . نفس الثلاثية الإنسانية وإن استبدل الرجل بالمرأتين ، كما أخرج ، كعادته ، الوجه من المتحف المصري ليقوم أصحابها بمهام حيوية في المجتمع المصري للعاصر ! . يبين « الرجل » بوقفته المتحفية ، واحتلال بؤرة اللوحة على بقية العناصر ، إلا أن حركة يد أحد الطفلين إلى معرفة قدرة القول المدمي توحى بأنه البائع لا المشتري ، بينما يقف الطفل الآخر متعلماً بعينين شدينتين الاتساع .

استخدم « البهجوري » الخطوط الهندسية ، والزوايا القائمة التي أعلن في رسالته نفوره منها ، كذلك الخط الطولي المساجي ، والعماد الذي يحدد جانباً من وجه الرجل وجسده ، وينصف به اللوحة نصفين ، ويشكل مع قاعدة اللوحة زاوية قائمة ، إلا أنه يحاول تلطيف هذا بالمنحنيات ، وخاصة المنحنى الممتد أسفل ذقن أحد الطفلين ممتداً إلى ما فوق رأس الطفل الآخر ، وشكل هذين الخطين المتقاطعين مراكز جذب رباعية تتفاوت في الأهمية : الوجوه الثلاثة ، وقدره القول المحتضنة بغوها زجاجات مستازمات القول !

لوحة « رجل وامرأة »

وهي من مرحلته الباريصة ، وتعكس اللوحة موقفاً انقلابياً من موضوع « المرأة » مع احتفاظه بموقفه الأسلوبى ، بل حافظ على العديد من عناصره التيميرية السابقة . فلا يزال محتفظاً بجو « الزحام » ، وكذلك الوجوه الكنسية وإن اقتربت أكثر من وجوه العرائس المصنوعة . إن أسرارته « القاهرية » التي كانت أما أوقديسة صارت الآن مادة للهو والعبث .

يقول جورج : (أميل أكثر إلى نجمة أفلام البورنو ، والسكس شوب !) والواقع أن هذه النجمة التي يمكن

في الخامسة عندما وجدت الصمغ العربي المعروف بكسوميان أشجار السنط في قريتي . كنت أخرج مع أخني الأكبر في جولة على عذابة التربة لتجتمع بالمطواة قطع الصمغ الهائلة التي كانت تسبكها سيقان الأشجار وهو يريق في ضوء أشعة الشمس . . كأنها الذهب ، ونعود في نهاية الرحلة بهصداً وفير من الصمغ فنلويه في زجاجات بها ماء ، وقد جعلتني تلك الغامرة البريئة أحب فن « الكولاج » . ألصق العناصر على مساحات كبيرة من القماش الذي صنعت له ملمساً جديداً يشبه ملابس العناصر الأدمية الملقاة حولي في المرسوم . اختار ساقاً مع قدم ، وثدياً مع رأس . . وهكذا . . ومع عملية « الكولاج » تدب الحياة في اللوحة في « هارموني » صمغى معين ، ويعملني أعود إلى أصابعي أحسن بها ، وأرئت على الأشخاص في اللوحة كأن أعرفهم .

اللوحات

لشأن الآن بعض شذاف من لوحات الفنان « جورج البهجوري » التي لم تتح لها فرصة العرض في مصر ، كما لم تتح لها شروط البيع في المجتمع الباريسي ، ولقد أطلقت على اللوحات عناوين وصفية حتى لا يلتبس الأمر على القاريء .

لوحة « سيدتان وطفل » .

وهي لوحة من مرحلة القاهرة . . حيث « كان » الحرص على التكتيل المدروس والمستفيد من « التكميلية التركيبية » . إن التكوين يبدو غفواً ، متمرداً على أسس التصميم ، وتبدو اللوحة في مجملها أشبه بمقطع من لوحة ركز فيها الفنان على كل ما هو عابر ، وكأنه يدعونا إلى تأمل العابر ، وغير الالاف للالتصام ، واستخراج الحكمة منها .

إن السيدتين والطفل الضئيل بالمقياس إليهما ، وألبعد في ركن ، يتجهون بالوجوه والأيدي إلى شيء ما خارج إطار اللوحة ، وينصرفون عن المشاهد . نلمح في اللوحة أصداء لموضوعه الحميم : « الزحام » ، فمساحة اللوحة تضيق عن شخصيتها ، فامرأتان غمتان ، محشورتان حشرأ في حيز اللوحة ، وتوه التضميلات التشريحية بدمج ملابس السيدتين وغطاى رأسيهما ، فيظهر ككائن خرافي برأسين ، وإن كان ذلك الدمج قد أعطاه فرصة لاستعراض تجاعيد الثياب ، وحركتها المجردة . أما الطفل أحد أختائه الأساسية القديسة — فيظهر مقهوراً بالإهمال في ركن اللوحة يبدو مطروداً بذراع السيدة القريبة منه في الوقت الذي يظهر فيه الطفل لاأثلاً بنفس الذراع ! ألوان اللوحة متشعبة تتجه جميعاً إلى منطقة الحيايد الرمادي .

مشاهدتها بوفرة في قاعات عرض شوارع البغاء في باريس :
 شارع « بيغال » وشارع « سان دوى » لا يغفل بها غير القادمين
 من العالم الثالث !

يظهر في اللوحة رجل وامرأة بالإضافة إلى عديد من أشباح
 شخص تشكل خلفية لبطل اللوحة ، وتتشرك مع سيادة اللون
 البنى المحروق في تشكيل المناخ التعبيري للوحة . أما بطلا
 اللوحة فيواجهاننا بسوجهين متحدين ، وإن انفردت السيدة
 بإضافة تحيد آخر هو سيقانها الممتلئة !

لوحة : وجه

يذكر هذا الوجه بنسجيات الفن القبطي ، يحمل الوجه
 الموهب نفس خصائص وجوه القديسين . إن للمساحة البيضاء
 المؤطرة للوجه تبادل مع الوجه جذباً وعظمة ، تارة يكون
 الأبيض خلفية لوجه حدهته الصدف ، وتارة يكون نافذة
 لا تسمح إلا بهذه المساحة الكافية لمصافحة هذا الوجه
 المتحنى .

لقد نفذ البهجورى عديداً من تلك الوجوه ، قال عنها :
 [ظلت لفترة طويلة أرسم وجوهاً وشخصيات إنسانية بلغت
 أكثر من الألف . كنت كائن أحضر أرواح أهلى وأقاربى
 وأجدادى على الورق .]

في المرحلة القاهرية كان البهجورى يتجول بتلك الوجوه في
 الأحياء الشعبية ، والأعمال الطفيلية ، والملابس الإنسانية
 القاسية لتكون شاهداً على العصر ! ، أما الآن فهي « مجرد »
 وجوه أو مقاطع من وجوه تتناقص ، أحياناً ، مع خلفيتها ،
 وتلدوب غالباً .. لشحوبها .. في مساحة الورق الأبيض !

صورة شخصية للفنان

على النقيض من الوجه المتحنى السابق . الشاحب .
 يطالعنا وجه الفنان نفسه بأكبر قدر من الصراخ : الخطوط
 الحادة الصاعدة . التحريف اللاذع للعلامح . الأصباغ
 الحمراء . تحريف المنظور . صار الوجه قرصانياً . شريراً ولكى
 لا نشاهد غيره فقد احتل أغلب مسطح اللوحة ، فلا مفر
 عندئذ من مواجهته أو إزاحته . إلا أن هذا الوجه يحسد خبرة
 الفنان الطويلة في استخدام أدوات الرسم . يتمثل ذلك في
 الخطوط البليغة البارة . فلا تثرثرة على الإطلاق بل وصول إلى
 الأهداف بأقصر الطرق الممكنة : الخطوط المستقيمة .

تجريد

نفذ البهجورى عديداً من اللوحات التجريدية التعبيرية .

اختلفت مع بقية لوحاته الشخصية في العناصر ، وانفتت
 معها في جوهر منطقة الفن ، فما تزال ركائز لوحاته قائمة :
 الزحام ، عقوبة التكوين ، الحيل الفنية البريئة ، الاستعانة
 بالأسلوب التكميى . الجليد هو خروج اللون من منطقة
 الحياء ، والتلميح إلى منطقة الصراحة الزائفة أحياناً ، واختفاء
 التدرج الضوئى ، إلا أن لوحاته التجريدية تشف عن أصولها
 الواقعية .. غير أنها ما تزال في تقديرى ، في طور التجريب
 ولم ترتفع إلى قلة أعماله الأخرى .

لوحة : حصان

ترتفع قامة « البهجورى » عندما يتعامل مع أدوات الرسم :
 السنون المدببة والأحجار ، ومن أجل لوحاته بها لوحة بعنوان :
 « حصان » . تجسد فيها البراعة ، والحساسية ، والخبرة
 الطويلة ، وسجوية الحوار بين الخطوط المؤطرة للحصان
 والخطوط الرشيقة . الدقيقة . الداخلية ، والشدرة على تجاوز
 الوصف الخارجى إلى الإيحاء بالحالة ، والحالة هنا هي اندفاع
 الحصان إلى الأمام حاملاً ما يشبه الفارس .

الختام

ما إن احتوانا المكان حتى صفعتنى الفوضى الشاملة :
 النفايات الحشوية . الحديد الحردة ، الأسلاك ، الأحجار ،
 الأوراق ، مقاعد قديمة ملقاة حيثما اتفق . هل دخل المكان ،
 قبلنا ، مجموعة من الفتوات ؟!

كان علينا أن نسير في حذر نتمخطى الحواجز إلى أن وصلنا إلى
 جناح جورج البهجورى ! تلك إذن مراسم الفنانين في مدينة
 الفنون بباريس !!

مراسم بلا أبواب ، أو أعمال فنية ، إلا أن « جورج » نهى
 إلى أن أصحاب المراسم فنانون من جنسيات مختلفة ، يتمتع
 بعضهم بقدر لا بأس به من الشهرة ، وأن ما أشاهده الآن من
 فوضى عابثة ليس أكثر من أعمال فنية جريئة ! . وحزنت لفناننا
 المحاصر .. حيث يظهر كل إنتاجه الفني : تشخيصه ،
 وتجريده ، وتشويهه .. منتحباً إلى عصور انقضت . أدركت
 انزعاجه فلم أخفف عنه بل أبديت إعجابى صراحة بمرحلته
 القاهرية وفضلتها على مرحلته الباريسية . هنا تذكرت المثال
 العظيم « غتار » والرحيل الأول من المصورين ، الذين سافروا
 إلى باريس في فترة من أخطر مراحل التحول في الفن الحديث
 ومع ذلك لم يقلدوا بل لا فوا بللتابع القويمة . أنصو أن

وطنه ، أولاً لأن وطنه يحتاج إلى عبقريته ، ثانياً لأن أوروبا الغربية لن تسمح لفنان تشكيل عربى بالانتشار العالمى مهما كانت عبقريته .

« مختار » كان بمقدوره ركوب الموجة ، فقد كان يمتلك من البراعة ما يمكنه من إنجاز أعمال نحتية تحاكي السائد من الأساليب ، إلا أنه أدرك أن إضافته الحقيقية لن تكون إلا فى

القاهرة : محمود بقشيش



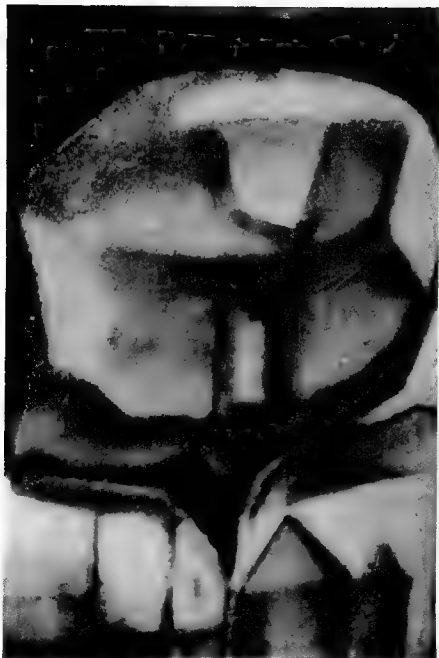
البهجوري ...
ووجوه الفيوم







ظلال ورحل



منظر طبیعی



رجل وامرأة



نور باز تعبیری



صورة الفنان



صورة الممثلة للنساء جورج الهموري



وحيدان

رمان الحنة الصيرة العبد للكتاب

رقم الاصدار بدار الكتب ٦١٤٥ - ١٩٥

الهيئة المصرية العامة للكتاب



مفارات فصول

سلسلة أدبية شهرية

تصدر أول كل شهر

سارق الكحل

يحيى حقي

« سارق الكحل » .. مجموعة قصصية لم تنشر من قبل في كتاب لكاتبنا الكبير الأستاذ « يحيى حقي » ، وهي المجموعة الخامسة بعد مجموعاته الأربع : « صبح النوم » ، « دماء وطن » ، « حنتر وجوليت » ، « خليها على الله » ، وبعد روايته القصيرة الشهيرة « قنديل أم هاشم » .. وله ، عدا ذلك ، اثنان وعشرون كتابا تصدرها هيئة الكتاب تباعا ، ضمن سلسلة مؤلفاته الكاملة ، تضم لوحاته القلمية ، ومقالاته النقدية ، التي ملأ بها حياتنا الثقافية طيلة خمسين عاما .. وفيها جميعا روح القاص المتعبد في محراب الفن ، المؤمن بوحدة العمل الثقافي أدابا وفنونا .

ويحيى حقي يتفرد بين أبناء أجيالنا الأدبي ، باحتضانه القلم والحيا ، لأدباء الأجيال ، توجيهها ونقدا ، وهونا على النشر ، وعلى الحياة ، ويتفرد كقاص : بلغة قصصية مقتصدة ، وموحية ، عصرية ومصرية .. وتفوق شديد من الفظاظ ، والسوية ، والركافة ، والتعقيد ، والابتذال . وحفل بالشخصيات ، حتى لتكاد تكون أنماطا عصرية لعوالم الرجال والنساء .. وحرص بالغ على التجربة الفنية ، وعلى ما هو جوهري فيها ، من خلال سير دؤوب لأغراض النفس البشرية ، يصدر عن يقين بأن الإنسان هو ابن قدره الاجتماعي ، وبأن كل فرد في جنسه عالم خاص . وفريد للغاية

إن يحيى حقي فنان يؤمن بأن الفن هو في بساطته ، وبأن رسالة الفنان ، غايته الحقة ، تحقيق التواصل والفهم بين القاريء والناس الذين يحيا بينهم .. إنها رؤية فنان ، فيه من النبوة قيس ، لأنها رؤية كاتب ذى قلب كبير ورجيم . وقصص هذا الكتاب آية على ذلك

الضمن ٥٠ قرشا

يطلب من باعة الصحف ومكتبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة



العدد الثامن • السنة الثالثة
أغسطس ١٩٨٥ - ذوالقعدة ١٤٠٥

أدب

مجلة الأدب والفن



إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد الثامن • السنة الثالثة
أغسطس ١٩٨٥ - ذوالقعدة ١٤٠٥

مستشارو التحرير

عبد الرحمن فهمي

فاروق شقوتة

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس

رئيس مجلس الإدارة

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض

سامي خنينة

المترقب الفني

سعد عبد الوهاب

سكرتير التحرير

نمر أديب



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

إبداء

مجلة الأدب والفن
تصدر كل شهر

حكومية أو شريك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب
(مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (٢٠٢٢ عدد) : ١٢ دولارا لسلافراد .
و ٢٨ دولارا للهيئات مضاعفا إليها مصاريف البريد :
البلاد العربية بما يتفوق ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولارا .

التراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور
الخامس - الجيزة - ١٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ -

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربي ١٤ ريالاً
قطر ٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة -
لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٩,٩٥٠ دينار -
السعودية ١٢ ريالاً - السودان ٢٣٥ كرش - تونس
١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ ديناراً - المغرب ١٥ درهما
- اليمن ١٠ ريالاً - ليبيا ٨٠٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (٢٠٢٢ عدد) : ٧٠٠ قرشاً ، وتضاف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية

التمن • قرشاً

○ الدراسات :

٧	بدر الديب	الزمن الآخر
١٣	د. عيد الحميد إبراهيم	والرمي الفيزيقي الموجود « المسافات » ورأس الثور
٢٠	د. هيام أبو الحسين	قراءة في قصص غريف الأزهار الحجرية
٢٥	سمير مصطفى الثعلب	قراءة في مسرحية « حصار القلعة »

○ الشعر :

٣٥	عزالدين إسماعيل	المساء الملهة
٣٧	كمال نشأت	تصديتان
٣٨	أحمد هنتر مصطفى	ثلاث قصائد
٤٠	محمد جميل شلش	تصديتان
٤٢	وفاء وجدي	انتظروا... لسيل العرم
٤٥	هشام غنيم	زئيلة بين الرماد
٤٦	ياسين طه حافظ	تينة نهر الشيخ
٤٨	عبد الله السيد شرف	من مذكرات أيوب
٥٠	عادل أديب أغا	أبدأ من متى
٥٢	نعمان عبد السمیع الحلو	ملكة المينين

○ القصة :

٥٥	حسونة المصباحي	باد فيسبح
٦٢	أمون ريان	الآلان
٦٥	عبد الله خيرت	ملك الشطرنج
٦٨	جبار النسي الحلو	الشمعدان
٧٠	أدريس الصغير	البكاء بالدمع السلخ
٧٢	نادر السباحي	الانتظار
٧٤	ممدوح حسن لطفي	من تطبيقات قانون الطفو
٧٦	عبد الرزاق وف ثابت	المورستان
٧٨	محمد المنصور الشقحاء	حنان والساعة الثامنة
٨٠	ترجمة : أنسية أبو النصر	حق اليقاء والحق
٨٢	ترجمة : خليل كلفت	كلايست في تون

○ المسرحية :

٨٨	عبد اللطيف درباله	الغروب
----	-------------------	--------

○ أبواب العدد :

١٠٣	د. نعيم عطية	قراءة في رواية « والبحر ليس بلان » [متاهات]
١٠٧	مصطفى عبد الغني	قراءة في قصص « متاهات الباب » [متاهات]
١١١	د. أحمد مستجير	خطاب إلى المحرر [مناقشات]
١١٣	عبد المنعم رمضان	أوراق ذابلة [مناقشات]
١١٧	عبد الحكيم فهم	تعقيب على تنويه [مناقشات]
١٢٠	سامي شنبه	محفوظ عبد الرحمن بين التراث الحكائي والعرض المسرحي [شهريات]

○ الفن التشكيلي :

١٢٦	محمد حلمي حامد	الفنان الأردني : إبراهيم التجار (مع ملزمه بالألوان لأعمال الفنان)
-----	----------------	--

المحتويات



الدراسات

- الزمن الآخر والرمي الفيزيقي للوجود
- « المسافات » ورأس الثور
- قراءة في قصص خريف الأزهار الحبيرية
- قراءة في مسرحية « حصار القلعة »
- بطر الديب
- د. عبد الحميد إبراهيم
- د. هيام أبو الحسين
- سمير مصطفى القيل



الزمن الآخر والوعي الفيزيقي للوجود .. قراءة في بطن وصمت*

دراسات

بدر الديب

النقدية أو الوصفية ، لا من مجرد تراثنا وبيئتنا ، ولكن أساسا ما نصنع أو نحقق من أعمال . فالأعمال ، وأقصد طبعها الأعمال الأدبية والفنية ، يجب أن تكون هي المصدر الأساسي للمصطلح ، ولا يجب أن نظل نعيش بهذا العقل الغربي « التلاميذي » الذي كثيرا ما يعمل به نقادنا المحدثون ، أي البله من كتاب ، أو مصطلح ، أو نظرية ، أو مدرسة ، ثم محاولة لشرح ما تعلمناه منها ، ثم في مرحلة ثالثة وأخيرة ، نحاول ، تبين عناصر ما حفظناه من درس في بعض أعمالنا الحديثة ، وتبرير هذه الأعمال أو شرحها بهذه الأدوات المستعارة .

يخيل لي أنه قد آن الأوان أن نعدل عن هذا الأسلوب ، وأن ندعو الله يميننا على ذلك . .

وقد نتحدث بالتفصيل إذا أردتم فيما بعد في هذه المشكلة ، فهي مشكلة هامة من مشاكل التدقيق عندنا ومشكلة منهجية هامة في معرفة ما لدينا من أدب ، وما نصنع حاليا من فن . ،

إننا في الحقيقة في إحصار حضاري حاد فاسر علينا أن نتماسك فيه ، حتى لا يجرِفنا بعيدا عن مواقع أقدامنا ، وحتى لا نسقط على جوهنا ، ونصاب بقدر مؤلم من العمى عما يدور حولنا . إننا مهندسون حضاريا تهديدا جديا يجب أن نجتمع لمقاومته ولاكتشاف طريق للتماسك ، والصمود ، حتى نجد الطريق . وأنا لا أستخدم هذه الكلمات بأي ألوان أو أصداء سياسية ولكن أحاول أن أتكلم ببدول حضاري . وليست

عندى آمال كبيرة للأدب المصري الحديث ، وأقصد « بالحديث » هنا . . الذي نمارسه الآن ، فقط ودون أية صفات أخرى ، أو فلسفات متعمقة ، حول معنى الحداثة أو ما يحيط بها . فأنا في الحقيقة عندى حساسية شديدة ، وليست جديدة لهذه الكلمة . وأقصد بالحساسية قدرا من الالتفات في أعصابي وأفكاري عندما أتلقى الكلمة ، فأنا أكاد أقصد بالحساسية هنا العرض الباثولوجي أو المرضى . ومنشأ هذه الحساسية ، أننا نستخدم الألفاظ متزعة من سياقاتها الغربي ، ونحاول أن نطبقها بسهولة أو باستهتار على ما عندنا من ظواهر . واعتراضى هذا بالطبع ليس جديدا . ولكني أريد أن أقول إن الاعتراض ، على عدم جدته ، وعلى تكراره ، لم يغير كثيرا من أسلوبنا في استخدام هذه المصطلحات .

ولن أطيل كثيرا في هذا الموضوع فهو معروف مكرور كما قلت .

وأكاد أظن أننا - على الرغم من أننا لا نفعل شيئا لإزائه - فإننا نتفق جميعا على أن من الأصلح والأفيد ، والأكثر صدقا وموضوعية ، أن نحاول أن نتزج ، وأن نصوغ ، « مصطلحاتنا

* نص الكلمة التي ألفها الأستاذ بدر الديب في ندوة عن رواية الزمن الآخر في اتيليه القاهرة يوم الجمعة ٢٤ مايو الماضي وهي الكلمة الافتتاحية للندوة ، التي اشترك فيها إلى جانب الأستاذ بدر الديب الدكتور ماهر شفيق فريد ، والأستاذ محمد بدوي ، ونظما الأتيليين والناشر لتقديم الرواية في تقليد جديد مناسب .

أخرى ، وقها في الفن يكاد تنفيذها الكامل أن يكون مقصورا على عمله ، وإن كانت في صميمها ، دعوة ومناداة لدفعنا رغبا منا - إذا أدركناها - إلى جهد المقاربة . وموقف الانصباع والمطلوعة ، التابع من الوقوف أمام المستحيل المعجز .

وأنا لا أحاول في هذا الحديث الآن أن أصف عمله أو إنجازاته ولكن أن أقارب الإمساك به وتفكره ، وأن أمسك هذا التفرد الذي اعتقد أنه صفته الأولى . فإني أفرق بفرقة حاسمة بين إدوار الخراط كفنان مبدع وبين إدوار الخراط كناقذ أو صانع أو مربٍ لاتجاهات أدبية وفنية .

فعل الرغم من قيمة دراساته وبخاراته ، وآخرها عدد الكرمل الذي أصبح ، معها اختلفنا فيه ، حدثا ، أدبيا تاريخيا فانا لا أجد صلة كافية بين هذا الجهد النقدي وبين العمل الفني الذي ينتجه إدوار الخراط ، ولذا أستمع بحكم العذر في إنني لن أتحدث عنه أو أشير إليه بأكثر من هذا وقد يجب غيري أن يشير أو أن يلقى عليه أضواء جديدة . .

قد لا يرضى إدوار الخراط عن كلماتي هذه وقد لا يرضى بعضكم أو أغلبكم عن هذه التفرقة ولكني أراها ضرورة لفهم أعمال الخراط بالإصرار على نسبتها لنفسه والدعوة لبلده منها وحدها للفهم والتذوق دون وضعها في إطار معاصر من الإنجازات والتحقيق . وقد يبدو من ذلك أننا نقيم في تناقض . فكيف نرى أنه وضاع اتجاهات ومقر قيم في الآن نفسه نجزله في ذاته ونقطع بفكره ، ونقول بأنه لا يفتننا في فهمه إلا نفسه ، ولا يساعدنا في تذوقه إلا عمله بجزيئاته وتفصيله . إن كل مقاربة لأعمال الخراط من الخارج ، من أفكار مسبقة ، أو اتجاهات ومصادر تحجب أكثر مما تكشف عن مدخل عمله وجوهره .

وأظن هذا التناقض بين الفنان والناقد الذي أراه وأشير إليه هنا : أولاً هو تعبير ، قد يكون فيها وناقصا ، عن الاعتقاد بأن أعمال إدوار الخراط هي أعمال تحتاج إلى زمن ، وإلى منظور طويل عريض لتفهمها حقا ، وأنها ثانيا من النوع الذي يثبت على الزمن ويشهد بريقتها وتعلو قيمتها مع مرور السنين ، مثل الذهب . إنني أنوي أن أتحدث بضعة دقائق فقط ولكني أعتقد أنه لا طريق لفهم الحقيقي التكاملي لعمله الفني إلا من خلال سنوات طويلة من النقد التحليلي الجزئي لجزيئات أو ذرات عمله من حرف وكلمة وجملة وتركيب استعاري وحكم شعوري وشكل متحرك متجدد ومصطلح في سبيل .

وقد يكون هناك شبه « موضوعي » وليس مجرد صيغة مبالغه أو مدح ، بين العمل الفني الكبير وبين مبادئ الذهب . إذا

إسرائيل وحدها هي مصدر الإعصار . بل إنها في الحقيقة لا تعدو أن تكون طرفه الأمامي أو بؤرته القريبة ولكن الإعصار أشمل وأقوى وقوته وسعته ومساحته قائمة من العالم كله الذي يكاد في نهايات هذا القرن ، يحاول بكل اتجاهاته ومدارسه أن يحكم علينا حكما عاما يرادنا فيه إلى وضع هامشي لا قيمة له سواء في الفن أو العلم أو الاقتصاد والتوجه السياسي وتقدير القيم . .

ولا تدهون أسترسل في ذلك ولكنه وجع لا مفر منه كلما تعرضنا لعمل جديد أو لتوجه جديد أو لفكر جديد نحاول أن نرهه وأن نشبه وأن نفرح به .

ونحن هنا اليوم لنفعل ذلك ، لنفرض بالعمل الجديد ولنشكر المؤلف ودار النشر على هذا التقليد ، الذي نرجو أن يستمر وأن يتنوع فهو في نظري ليس مجرد نوع من أنواع العلاقات العامة ، والتحريك للاهتمام والرعي ، ولكنه وسيلة وفرصة لتشكيل أسلوبنا في النشر وخاصة في التوزيع الذي اعتبره الاختناق الرئيسي في عمليات النشر كلها لدينا . بل إلى أحسن أن تسويق الكتاب وجعله ميسورا في متناول القاريء ، يكاد أن يكون عقبة من العقبات الأساسية في حياتنا الثقافية ، علينا أن نتدارسها وأن نناقشها كلما جاءنا عمل جديد كبير يستحق الاحتفال والتفكير الجدي في توصيله للقاريء . . فإنت تعرفون مدى ما في النشر لدينا من قصور في عمليات التوزيع والتسويق وخدمة العمل الأدبي . إننا قد نفكر في الطباعة وفي اختيار النص وحتى في إخراجها ولكننا لا نكاد نفكر في عمليات التوزيع والتسويق . . هذا أيضا موضوع لا يصبح لنا أن نسترسل فيه الآن وقد تودون أن تذكروا الرجوع إليه . .

يقودنا هذا الكتاب . . « الزمن الآخر » ، وإلى المؤلف . . إدوار الخراط . ولست أظن أن أحدا منا هنا بقدر أو يريد أن يقدم المؤلف لكم أو أن يتحدثكم عنه . فإدوار الخراط وضاع اتجاهات ، مقرر قيم ، يتحرك بينما كانه كتلة من حفيظة ثابتة تمسك بها وتشبث وسط أعاصيرنا ، لنطمئن ولنتق ونحاول في ظل إنجازاته ، أن يحقق كل منا نفسه حتى وإن اصطرع معه أو خالفه . ولست أتحدث عن اتجاهات في السياسة ولا حتى في الفكر ولا أتحدث عن قيم اجتماعية أو خلقية فهذه الدلالات مستخرجة مستعذة بتغاير المواقف منها والاتجاهات ، ولكن أقصد اتجاهات فنية وقها في التعبير الأدبي والخلق الفني كوجود « ذائق مقابل للوجود وللواقع . وفي هذا يعتبر إدوار الخراط في نظري فريدا وظاهرة مستقلة لا أظن أننا نستطيع أن نتبينها متكررة مماكاة . فهو يضع اتجاهها يكاد يستحيل تحقيقه مرة

أخذت أى جزء منه وجدت خصائص الكل في هذا الجزء الصغير . أليس من العجيب ، والحق أيضا ، أن العمل الفني الكبير لا يتغير بالحجم ولا يتغير التراكم إلى شيء آخر . قد لا ينطبق هذا بالطبع على كل عمل فني . فالفنان يتعب وتتغير حدته ويضعف نسجه ولكن إدوار الخراط في فنه ، هو هو كالذهب لا يتغير .

هذه الخاصية وأعطى بها وحدة الطبيعة لعناصر العمل الفني كله عند إدوار الخراط يجعل العمل أشبه بالموسيقى ، تتوافق فيه الحروف والكلمات والجمل والمضامين الشعورية وتتلاحق في فيض مستمر دون توقف ، غير توقف الحركات والأبواب التي تتعاقب هي أيضا في وحدة كاملة ، هي غاية العمل الموسيقي كله . ومن هنا كان التحليل اللغوي أو الفكري أو الدلالي للعمل في كلياته أمرا صعبا تماما لا يجوز أن نجري عليه حتى نعرف القراءة المتكررة التي تحفر للعمل مكانا في القلب ، وتحقق المعرفة الجزئية والتعرف على الجزئيات دون مساس بوحدة الكل .

وقد تعرضت عدة أشهر لرامة والتنين وكدت أفرغ من دراسة مطولة لخصائص الأسلوب وأنواع المصطلح المستخدم والذي أسميته مصطلحا سيلا بمعنى أن أدوات التعبير عند إدوار الخراط ليست جاهزة وليست مأخوذة ولكنها مصنوعة مع التعبير وداخله ، فهي سواء تعلقت بطبيعة النقلة الزمانية أو المكانية أو باستخدام الحوار أو القص أو استئثاره بمجموع التراثات الحضارية أو غير ذلك من أدوات . . كلها غير منتهية في صورة واحدة ، ولكن الأدوات نفسها تشكل أمام الفارئ وتكاد أن تكون بالفعل جزءا من التعبير وليس مجرد وسيلة من وسائله .

ويكاد أن يكون الزمن الآخر اتصالا غير منقطع لرامة والتنين وإن تغايرت الآلات هنا وهناك ، وتعمدت وعمقت نغمات أساسية ثابتة . . ولكنا في رامة والتنين وفي الزمن الآخر ، في قلب اجتياح موسيقى ، بكل صور التعبير ، لملاقة حب قد أحاطها الكاتب إلى وجود يعيشه الرجل والمرأة ولا يستطيع الفارئ إلا أن يعيشه هو أيضا وكأنه تجربته .

وكل جملة من جمل الكتاب تحمل خصائص الكتاب كله . وأنا أنفط هنا جملة بشكل اعتباطي تماما من الصفحات الأولى وأعرضها . . كما أعرض جواهرها . .

« . . عندما كان يتيق من غيبة النوم القصير إلى جانبها وهي تفتح عينها ببطء وصمت ، دون تعرف ، كأنه إما مسلم به وضروري وقائم ، وإما لا وجود له وغائب تماما ولم يكن قط . . » ص ١١ .

يجب أولا أن نتذكر أن الجملة مقطعة أى أن بدايتها أسبق من ذلك وأن لها بداية في لحم الجمل السابقة . . وفي القجر رأها تعود من حمام العربية (في الفطار) وقد غسلت وجهها ، عيناها مفتحتان قليلا من النوم بدورهاها الحس الثقيل ، كما كان يراها في أول الزمان ، عندما كان يتيق من غيبة النوم . . وهكذا نعاود قراءة الجملة . . عندما كان يتيق من غيبة النوم القصيرة إلى جانبها وهي تفتح عينها ببطء وصمت ، دون تعرف ، كأنه إما مسلم به وضروري ، وقائم أبدا وإما لا وجود له ، وغائب تماما ، ولم يكن قط . . فنحن نستطيع أن نرجع بالجملة إلى صفحات وصفحات سابقة دون أن نصل إلى ما قد يسمى بداية حقيقية لها . فكل بداية مسبوقة لأنها تشير دائما إلى وجود متصل مستديم هو صلب العلاقة وقيامها حتى وإن نفى وصار علما . وسوف أشير باختصار شديد إلى بعض خصائص الجملة . هي أولا ، مقطعة إلى وحدات يصنع كل منها رؤية ، مجموعة ، متحدة ، تقف أمام العين والشعور ، وتُعرف مرة أخرى الوجود . ونهاية القطعة من الجملة ترد دائما إلى المنظور الموجود . .

عندما كان يتيق من غيبة النوم القصيرة . . إلى جانبها . . وهي تفتح عينها ببطء وليس في بطنه و « صمت » وليس في صمت وثأى القفلة للقطعة « دون تعرف » كى تصنع الاستمرار والوجود القائم للمنظر ، وثأى القطعة الأخيرة لتؤكد هذا المعنى أو التجربة المستمرة من الإيجاد وقيام المنظور . .

« فدون تعرف » التي قامت في العينين ببطء وصمت توصف بجزء ، من الوجود المقابل بؤكدها ويقرر حقيقتها . . كأنه إما مسلم به وضروري وقائم أبدا ، وإما لا وجود له وغائب تماما ولم يكن قط . . لاحظ « قائم أبدا » التي أفضت إليها : « مسلم به وضروري » . ولكن لاحظ أيضا نفى الوجود لهذا المسلم به الضروري القائم ، ففي النفي تقرير جديد لوجوده ، واستدعاء لرؤيته بنفس منطق اشتراك العدم في الوجود وتضايغها وتأكيد كل منها للآخر .

إنني كنت أريد أن أستمع في عرض الجملة وتعليل جزئياتها ولكني أريد أن أصغها الآن من الخارج معتقدا أنه على الرغم من أن مجرد جملة فهي تعبير عن كل الأسلوب ، وعن الرؤية ، وعن الفضة والتجربة ، وعن الأحكام الشعورية المحيطة بها . . جملة تتحرك في موجات ، لكل موجة قمة وقاع وللموجة والقاع دائما ثقل الوجود والإيجاد والارتظام بالعين والقلب . . ولكني أقرأ جملا أخرى بسرعة في نفس الصفحة . .

« كانت الغربة نهائية . سوف يقول لها مرة بعد مرة بالتباعد : لا تعامليني أبدا كأنني غريب وسوف لا تحبب عليه أبدا . »

قال لنفسه : أعرف أن النداء ، في آخر الأمر ، لا وزن له . لا معنى له . ليس من شأنه على أي حال أن يُسمع . هو موجود لأنه لا يسمع . فلنحذر دائما من النفي عند إدوار الخراط . فكل نفي إثبات وكل إنكار تقرير ، وجدلية الوجود والعلم ، الحياة والموت ، الحضور والغيب ، العشق والكراهة ، تَوَحَّدُ المحب ووحده هي إيقاع العمل وينائه حتى في أقصى وأصغر جزئياته . والعمل كله بعناصره جميعا ، منصرف إلى عملية توحيد . إن صحت الكلمة ، للتجربة وللمنظور وخلق وعي فيزيقي . « وهذه كلمة - جها معا .

ليس العمل الروائي الذي أمانا إذن عمل يمكن أن نلخص بهده واختصار عقده ، أو ما سبق أن نشرته . فعلى الرغم من أنه يتجدد دائما متغير الزمن وكان الزمن أماكن ، إلا أنه موجود قائم في زمن آخر هو من ناحية زمنه الخاص ، ومن ناحية أخرى زمن أي وجود ، التعاقب ليس في صلبه ولكن في النظرة إليه وتلقفه . .

وإذا كان هناك غموض في هذا الكلام أو صعوبة فيه فإنه مع ذلك بسيط وساذج ، يعيشه كل منا إذا ما استجمع في نفسه شعورا بالوجود لأي منظور أو لاية تجرية ، ووهبها أي المنظور أو التجربة إطلاق هذه الصفة (صفة الوجود) . . فسوف يحس مباشرة أن زمن المنظور والتجربة هو دائما زمن آخر .

وإذا كنت قد عرفت في هذه الكلمات القليلة عند خصائص قد راها البعض خصائص أسلوبية فإنني أريد في الحقيقة أن أقول إن هذه الخصائص نفسها هي خصائص كل صور المصطلح المستخدم في العمل . فهي خصائص الحوار . للحوار يدخل في سياق القص ، دون وصف بالضرورة للمنظر الذي يتم ودون تحديد بالضرورة أيضا للمكان . وتكراري للكلمة بالضرورة مقصود ، لأن الكاتب أحيانا ما يجدد المكان والزمان تحديدا قاطعا حاسما . غير أن دلالة هذا التحديد ليست دلالة إبلاغية بمعنى أنها ليست مقصودة بذاتها ولكن المقصود بذاته هو الحوار نفسه . وإذا كان القصد من الحوار عادة ، الكشف عن جوانب من شخصية رامة المرأة المحبوبة أو عن شخصية ميخائيل المحب الرجل ، فإن هذا الكشف لا يستهدف التحليل النفسي أو التبصر بخرواق النفس واللاوعي وخلافه ، ولكن القصد الحقيقي من الحوار وما يستهدفه - هو مرة أخرى خلق هذا الوعي التيزيقي بالتجربة بينها واستبقائها موجودة دائما . . فالحوار ، مثل النقلة

في المكان وفي الزمان التي لا يحكمها تعاقب أو ضرورة منطقية تخضع نفس الغرض . . أي العمل على إيجاد العلاقة أو جعل المتلقى يعيش العلاقة على أنها محض وجود لا يمكن أن ينفي أو ينقض . أو إذا نفي ونقض فهذا عود لتأكيد وجوده .

يمثل هذا المنطق أو التفسير يمكن أن نشر إلى استخدامات عناصر التراث . فالتراث عند إدوار الخراط مسألة شخصية لا يقصد بها الإحالة إلى شيء خارجه ولا يقصد مجرد استدعاء العناصر الجزئية لهذا التراث أو صورته أو دلالة محددة من دلالاته . ولكن القصد دائما - وكما أتقن لو كان لدى من الوقت ما يكفي لعرض ذلك - أقول إن القصد دائما هو صغر العناصر التراثية في وجود التجربة والمنظور المطروحين للمتلقى وتحقيق ذلك بتحويل عناصر التراث إلى وجود شخصي قائم ومنظور . فإن عليك ، أو علينا كمتلقين ، أن نرى التراث ، لا أن نبتعه أو نحييه . . ولكن عناصره ، تكونه ، نكتشف وجوده فيها كمنصر أساسي وقائم في وجودنا . ولهذا تتداخل التراثات في العمل كما تتداخل فيها جميعا ، نحن المصريين ، كلها على حد سواء قائمة وموجودة وكلها منظورة حتى في نفها وإنكارها . والتراثات على تنوعها في العمل مستويات هلاك التراث الفرعوني والإغريقي الروماني والفنقي والإسلامي وكلها تتمايش في العمل كما تتمايش في كتلة تاريخنا . ولكن التراث العربي يتفرد بينها جميعا بأنه العمل نفسه . فالزمن الآخر ، كمعظم ، إن لم يكن كل إدوار الخراط ، تقديس للكلمة المصنوعة من حرف والمنسوجة في جملة ، وهذا تراث عربي تكاد تنفرد به الحضارة العربية وحدها بين جميع الحضارات حتى السامية . والزمن الآخر ملء بأصداء التراث العربي الرسمي وغير الرسمي ، الكلاسيكي والصوفي ، الشعبي والمصنوع في قمة الصنعة العربية . إنني أتعرف على صنعة الأدب العربي في مواطنها ، في أعمال إدوار ، وأرى فيها الشعر الكلاسيكي بأبنياته المضطربة وحكمته ، وأرى الشعر الصوفي بحدسه وتطلعه وتنوره في الوعي واللاوعي وأرى حتى المقامات وجرمينة الصياغة ولزوم مالا يلزم . ولكن هذا حديث يكفي منه أن أكرر أن العمل « العربي » الذي يقدمه إدوار الخراط عربي تماما وأن صياغة التأثيرات الأجنبية فيه قد اختفت كما اختفت مثل هذه الصياغات في عز ازدهار الحضارة العربية وقوتها . ولكن هذا حديث طويل . . آخر .

وأريد أن أشير قبل أن أختتم هذا الحديث المخاطف إلى سحر الحرف عند إدوار الخراط خاصة وأنه يمزج كرمي منتظمة في فصول الكتاب . هنا أريد فقط أن أتكم بأسئلة أرجو أن تقوم في النفوس عندما تصل في الأبواب المتعاقبة إلى هذا الجزء الذي

ينطلق فيه حرف واحد ليقوم بكل وظائف القص والتحليل ،
وليمارس وظائف كل مصطلح في آخر . ولنأخذ الغين ..
آخر الحروف التي يمارس بها هذا السحر (ص ٣٦٨) .

« وعلى الرغم من دغلة الغضب المتوغلة في مناوري . وعلى
الرغم من غابة الفيلان المراوغة فإن غنة غوايتك لا تفادني
منغممة بأغنيات غامضة المغزى . غوائل الغلة قد غدت
أضغاث لغو غابر ، وغاشية غيش الغمر قد غابت في غضون
غرارة لها نغمات الملاغة » . إن مثل هذه الرقية لم ترد في كل
الأيواب : وأرجو أن نسمعها عندما نقرأها « في بدء وصمت »
فهي أولا تنص القصص كلها وتعيدنا مع كل مقطع ، وهي ثانيا
تمارس وظيفتها كرقية بأنها تستحضرن الوجود للتجربة ولتطوراتها
المتعددة التي هي عناصر التراث وانحداء جسم رامة وصور
سلوكها ومنهنيات فكر الرجل وشعوره وعلاصة مواقفه منها
ومن تجربته ، وهي أيضا استدعاء للطبيعة للتبوعة الواحدة
للكون الذي تعيش فيه التجربة ولأفعال عناصر هذا الكون ،
من غلواء وطغيان وغنج ودغدغة وغيض وتغصن ويزغ
للخراس وعضوضة الدغلة الغمقة . . . وذرغة الغطاس
والغمرات . . . ثم تنتهي الرقية « وبهأنذا غاب في المثل ومائل
في الغياب » .

هأنذا . . . أي أنا والعمل كله والتجربة ، والحكاية ،
والمصطلح ، والقيمة ، موجود في الحضور والتبرير وموجود في
النفي والغياب . . .

هذه الرقية المتكررة وهذا المصطلح المتكرر الاستخدام تأكيدي
لذهبية العمل ولموسيقية التي أردت فقط أن ألسها وأن أحررها
أمامكم لتستمعوا . إن العين قوة خالقة سباجرة لبني إدوار
الخراط ولكن الإيجاد يتم عن طريق الأذن كما يتم عن طريق
البصر وتجربة الوجود الفني في إطلاقته هي تجربة « الزمن
الآخر » الذي هو أدخل دخائل نفوسنا ، وكأنه مثل الزمن
لا تنفصل عنا .

هل أتوقف عن الحديث . . . إنني في نظر نفسي . . .
ولكني أعرف أن هناك كلمات مضيق قائمة سيلتها الإسلام
وسوف يقدمها القراء والنقاد بعد ذلك لسنوات قادمة .
ولكني أريد فقط أن أذكر بعض الجوانب الكثيرة التي لم
ألسها والتي تستحق حديثا مطولا مستقلا . . .

أنا لم أتكلم عن الجسد عند إدوار الخراط ولم أتكلم عن لفته
وحركته ورموزه وهو في نظري ليس موضوعا بقدر ما هو أيضا
مصطلح بنفس المعنى الذي قدمته للكلمة . أي أنه وسيلة من

وسائل الإيجاد والخلق وتحقيق الوجود للتجربة . . فليس
الجنس بين الرجل والمرأة فقط ولكن الشجر والنجوم والجوارح
والورود كلها أيضا تمارس الجنس وتتصرف به على الوجود أو
تقرره . لم أتكلم أيضا عن مصطلح الوصف للأشياء الواقعية
المحيطة كأنها رؤى ، وللمناظر الخلمية بأحوالها ، وكأنها أشياء
واقعية ، ملموسة ، والطريقان ، طريق الوصف للواقع ،
والخلم يصلان بالقارىء إلى أن يرى وجودهما ويلمسه ويحد لها
ثقلًا ووزنا وإرتظاما بوعيه وجسده .

لم أتكلم أيضا عن استخدامه للوقائع التاريخية المعاصرة
ووثائق الحوادث المنشورة في الجرائد ورسائل الطفولة المسجلة
في عقله أو التي يقرأها وهو في عز ملحمته الحميمة الخاصة ،
وفي أوج تعبيره اللذان عن نفسه . كلها من باب استخدامات
التراث ونفس معناه . استحدثت للماضي وجعله غضا طريا
كأنه يقع في المنظر الخاص للرواية . ويكاد القارىء يحس
السنوات بين أصابعه كما يقول الكاتب (ص ١٧) ولا يكاد
يكون هناك فارق كبير بين حوادث الإغفال والمظاهرات والموائد
وتبين متناظر البقيق الحميم القريب المعلق على نفسه وبين
عصف العالم في ربك (٢٥) الكل في منظر واحد والملمحة
الحميمة للعلاقة مسجلة كالظل الضخم على الكون ، على
« الكيوز موس » المصنوع من كل شيء ، من أساطير ومن
حيوانات خرافية ، كما أنه مصنع من بركة موحشة ورياح في
البحر ، وفي نهي النجوم ومن أشباح هتيدة الجلد . . كلها ،
كل الكون برأيه يكون تراثا حاضرا وجسدا صامتا هو « حضور
مهذب » (ص ١٧) يحقق التجربة ويقيها موجودة أمانا دائما .

كل هذا لم أتكلم عنه ولم أسه ، لأن العمل في الحقيقة يحتاج
إلى أساليب من التقني والدرس ويظل أساسا في حاجة لأن
يصنع فهو كما يقول الكاتب « صرخة أعتراف » في صياغة
محبوبة منطوقة بالغة (ص ١٨)

بعد أن انتهيت عن تسطير هذه الكلمات بسرعة بدأت قراءة
الكتابة من جديد . فإذا بي في حاجة لأن أصمت . وأرجو
يكون صمتي من النوع الذي يقول عنه إدوار الخراط « الصمت
الخامس الفعال . . . الذي يصوغ ويحكم . . . السكات . . . »
(ص ٤٦) صمت مطبق تستحيل فيه كل الأصوات والأفعال
وطواهر الأكران وتصبح جميعا عشقا موجودا يعلو على كل تفسير .
ويتأبى على كل تبرير .

فأمام الحب - الوجود - تُسقى الحرية - النقد وسيظل هذا
العمل بالنسبة لي كما يقول إدوار الخراط عن عشقه « بقعة محرقة

العمل في الآن نفسه عربيا خالصا ومصريا خالصا وليس فيه مجرد « نوستالجيا لمصر وهمية بل استحياء (ص ٢٨١) للبلدرة المخصصة أصل الأشياء . . » وهذا ما نرجوه ونتطلع اليه .

النور ستظل أبدا في يؤرة القلب ، لا أكاد أستطيع أن أنتظر إليها » . (ص ٩٢) نعم لن نستطيع أن ندركها تماما حتى تتم لنا القدرة على التوحد كما يقول بحسد المطلق (ص ٥٦) ويظل

بدر الديسب



ومن ثم لا تحسب هذه الرواية في الواقعية التقليدية ، حقا إن مظهرها الخارجي يوحى ، بأن هناك مكانا محددًا على محطة سكة حديد ، يسكنه بشر . لهم أسماء هم واهتماماتهم وتطلعاتهم ، ولكن هذا في المظهر فقط ، فالرواية لا تتحرك بطريقة تقليدية ، نحو حدث ينمو ، وصراع يتشابك ، وشخصيات تتطاحن . إن الذي يجرها هو الثور ، وليس المؤلف بالمعنى التقليدي ، الذي يعرف مصر شخصياته سلفا ، ويجعل ذلك المصري مطبخ جاهز ، يحفظ أنواع الأطعمة ، ويعرف مقادير التوابل .

ومن ثم فكل شيء في تلك الرواية يتمرد على النسب التقليدية ، الوصف يبدو غير واقعي ، والحوار يحمل حتى رأسه بالماساة ، التي لا نعرف متى تحدث بالضبط ، ولا نستطيع أن نخمن ، لأنها لا تقوم على أسباب تؤدي إلى مسببات ، ولا على مقدمات تؤدي إلى نتائج كما كان يقال . إن كل ذلك رهين بحركة الثور ، التي قد تحدث فجأة فزرى أناسا قد جنت ، أو عربات تنتقل إلى عالم مجهول ، يتبعها أطفال يرحلون بالحجارة ، دون أن ندري السبب ، أو نعقل المقدمات .

(٢)

تتكون هذه الرواية من ستة فصول (الاحتفال - التحولات - خروج - الصحراء - المدينة - القيامة) لاثم

دراسة

"المسافات" ورأس الثور

د. عبد الحميد إبراهيم

(١)

في رواية « المسافات » يقول زيدان « الدنيا هذه يحملها ثور على قرنه . ونحن ينسحب ينقلها إلى القرن الثاني ، ونحن ينقلها تنزلق » (ص ٥٩) .

ولعل هذا القول من شخصية ساذجة هو خير وصف يمكن أن يقع عليه ناقد لرواية إبراهيم عبد المجيد .

شخصيات الرواية من الدنيا ، أو قل - إن أردت لغة نقدية - من الواقع الخارجي ، بأسمائها واهتماماتها . . . ولكن شيئا ما لا ندرجه يدفعها نحو مصر مجهول ، لنقل هو رأس الثور . أو لنقل في لغة فلسفية هو القدر . لأن القدر في تلك الرواية قرين الثور . لا يعقل ، يطش بشخصياته دون توقع ، يزرقرنه فتكثر الزلازل ، وتهدم البيوت ، ويتحرك إله السحب .

بطريقة طويلة ، تعتمد على خطوات زمن أو تاريخ ، يسرد من مرحلة تسلم إلى مرحلة تالية ، ولكنها تنمو بطريقة مستعرضة ، كأنها الأشعة المتعددة من جسم مجهول ، كل شعاع يتدفع نحو طريقه المرسوم ، هو طريق مختلف عن الآخر ، اختلاف الصحراء عن المدينة ، ولكنه في النهاية يتم إلى مصدر واحد ، هو تلك البيوت العشرون من عشش الصفيح .

إن البطل هو تلك المجموعة مع القدر ، يبدأ الفصل الأول (الاحتفال) والرواية في حالة قلق وترقب وخوف ، الأطفال ينسحبون إلى الممش مع غروب الشمس ، والأمهات يقلن « ناموا مع الغيب ، وإلا فاضت البحيرة وأغرقتنا ، فمياها بالليل تصل للعتب » . الأسلوب هنا متوتر يحمل نذر الماساة ، والجو مشحون ، تمام كلمة النحل التي يلعبها الأطفال أمام البيوت « تضرب النحلة الأخرى ، وتندرس فوق الأرض ،

يرفعها الصبي على كفه بحركة رشيقة بالأصبعين الوسطى والسيابة ، تدور التحلة فوق الكف ، تظل عيناه معلقين بها ، وهي تدور ، تدور عيناه ، يدور رأسه ، يدور الزمن ، فيدهش كيف مر الصبي بلا صيف ، ويتسامل متى يأتي الفطار » (ص ٩)

ولايأتى الفطار ، فطار الكنتسة المحمل بالضائع والمعادن ، يتخاطفها سكان العشش ، ونظف طيلة الرواية مشدودى الأنفاس في انتظار جوده ، ذلك الانتظار المليء بالتوقعات والمشحون بالأمال .

إن الصفحات الأولى الثلاث قد تدور بالنمط التقليدى مقحمة . فهي تتحدث عن قلق الأطفال ، الذى يبتسره المؤلف فجأة وفى سطر واحد ، ليعلن بداية الاحتفال بمجيء الفطار فيقول « وفجأة كف الصبية عن الانسحاب ، وأوا الأمهات خارجات من الدور ، مقبلات نحوهم » .

ولكن نمط الرواية ، فإن هذه الصفحات تمثل افتتاحية الأوركسترا ، التى تعزف للحن الرئيسى ، والذى يتردد خلال الرواية ، وهو ذلك الدن الجنائزى ، الذى يعكس الخوف من الموت ، ويعلى فى النهاية (فصل القيامة) انتصار القدر .

إن الشخصيات هنا لا تقدم بصورة واقعية ، هى حقا من لحم ودم ، وتجمل طموحاتهم ، ولكنها تتحرك وكأنها فوق سطح من الصفيح الساخن ، أو فوق كف لصغير لاه ، ترقص سعاد في انتظار الفطار ، فتبدو كحبة تتلوى ، أو كسمكة تتفافز « طارت سعاد كالغرابشة » ، تنظم الإقاع ، قوى ، التهمت الأكف بالتصفيق ، مع دقات السدفوف والطبول ، دارت سعاد بقوة ، تتفافز المرق من مهبام الوجه ، ويدور زيدان مع طواحين الهواء ، حتى يسقط على الأرض ، وهو يقول « دورى دورى بالطاجونة ، واهضى قطار المثلثة » .

والفصل يحمل بندل المأساة « ويد أن البحيرة قاضت بجباها ، وأن الصحراء ماجت بالزباخ » ، وتذكر كل واحد خطايها ، وصرخ الأطفال من فرح مهول . نأث أم جابر ريتا « ارفع مفتك عن عبادك الخلاء » ، وتصاروت ترتدها بلا توقف ، وهي تبكي بنحرة « (ص ٢٨) : وتجمع الناس ككورس جنائزى حول الشيخ مسعود قائلين

- نسأؤنا عرابا

- الأرض أكلت أجسادنا

- القصبان شرخت أيدينا

- الشمس أحرقت عيوننا

- النساء أكلت أجسادنا

- الأطفال أكلت أكبادنا . (ص ٣٢)

إن الأمر ليس أمر قطار عادى ، مجرد حديد يسير فوق حديد

ولكنه شىء عجيب ، جارف ، يملا حياتهم ، ويربطون به مصيرهم ، قالت السمكة الذهبية إن الذى صنعه هو الحداد الذى صنع صليب المسيح ، وقال عنه على « يغيب الفطار تنموت الأسماك . لذا لا يستطيع أن يتحدث مع أحد فى ذلك ، يموت الدجاج تحفنى القنائل . لماذا ؟ » (ص ٢٤) .

إن الأمر أمر مأساة غامضة يتسمها الشيخ مسعود فى رحات المطر ، فى انقطاع الدفق ، امتناع الطمئ ، موت الدجاج .

(٣)

وعبرك الثور قرنه ، ويتر هذا العالم الأسطورى الجميل ، ويتنقل إلى القرن الآخر . ويأتى الفصلان (التحولات - خروج) فيردان هذا التحول ، ففى ليلة من ليلى الربيع الجميلة ، النوافذ مفتوحة ، والنساء طرية ، والحجرات ساهرة ، والرجال يذاعبون النساء ، يندفعون فى وقت واحد حجر إلى كل منزل ، فلا يابون ، فلعله طفل . وبعد قليل سقط حجرا آخر ، لم يتم أحد ، فالنساء مشغولات بالدجاج والرجال يدخنون سجائرهم الرفيعة ، والأطفال يتشاجرون . ثم دخلت كرة من اللهب كل بيت ، متوهجة تنز ، وأخذت تندرج فى كل مكان ، كما لو أنها تريد أن تحرق البيت كله . يدوسها البعض بقدميه فيصرخ قافزا ، يضربها البعض بالكنسة فتحرق يده ، وتتابع كرات أخر أكثر توهجا .

خرج الناس يتسألون ، ثم استراحوا إلى فكرة أن الذى ألقى الكرات هو عصفريت زيدان ، وأخذوا يعاتبونه بمرارة « كيف يفعل بنا زيدان هذا ؟ ولماذا » . ولكن « على » شخص مميز ، يحمل دائما بأن يلقى حجرا إلى الفضاء فلا يعود ، لم يتقبل هذه الظرفة . فكيف يحطيم شخص واحد . أن يفعل بكل ذلك . فى وقت واحد ، وإذا كانوا أكثر من شخص . فكيف اختفوا جميعا وبسرعة واحدة ، خرج إلى الشارع يتساءل ، وقادته قدماء نحو المخطئة ، رأى قطارا مضيا يلوح من بعيد ، وسمع لفظا بلغة لا يفهمها ، لعل الفاعل هو ذلك الفطار العجيب ، أولعل هذا بداية البراكين والزلازل تنمط الثور . أولعله بداية التحولات بلغة المؤلف « التى بدأت تتجاع ذلك العالم الأسطورى ، وكان على هو الضحية الأولى لتلك التحولات » فقه أزع منذ ذلك الحين على « الخروج » .

إن التحولات هى الخروج . يولأ أنهم حتى الآن لم يجعلها المؤلف فصلين مستقلين ، إنه لو شئنا لأفئة « خروج » التى تعترض الطريق ، لما أجس الإقارء بشىء ولكن سهلا عليه أن يستمر فى طريقه دون اعتراضات ، فإن التحول هو التيرة السليطة ، التى تحيل الفصلين فصلا واحدا .

(٤)

وأما الفصل : «النصر» - لندسه - فيجدان مسار هذا النصارى في حصن عظيم وتكثر منازيلهم ، ويكثر القدر من حصنهم . ثم ذكر أن اثنين من الأخيلة ، ويداعهم الطموح ، رجلاهما يستجيبان لنداء الصحراء ، وعلى بقى نحو أصواء المدينة ، وكان القادر يعاقبهم على هذا التصنع ، ويرى في الطموح شيئا غير مشروء ، ينتهى بهما وجابر إلى عظام بالية . ينتهى بهما إلى ياس وخيبة .

يقول المؤلف عن جابر وحامد « هل فكرا جيدا قبل الرحيل ؟ ما يعرف كلاهما هو أنها لن تنها نارا ، وكيف كان يفكر ذلك المتهرب ؟ لو فكرا هل كانا قد عدلا ؟ كان ذلك ضربا من المستحيل ، كل تفكير أوغلا فيه ، وصل بهما إلى قلب دائرة النار ، يعرفان أن النار تنصهر دائما حتى حين تنطفئ » وتحمد أنفسهما (ص ١٤٨)

إن كل شيء في فصل « الصحراء » يبدو قاهرا وغامضا ، يبدو المؤلف يوصف للصحراء . كشيء غامض يتعذر على الفهم . يعيش فيها الشيء ونقيضه ، ثم يتساءل « أى لغز هو هذا التيه ؟ وما الذى ألقى بهما فيه ؟ » .

لقد أفرهما رجل اسمه « مسعد » ، بخطابات تخلو من الطابع ومن العنوان ، حتى من الاسم كاملا ، وكأنها طعم القدر ، أخذ يدعوهم بأن يعبرا الصحراء إلى بلاد البترول والخيبرات ، فاستجابا للإغراء ، وحلما بالثروة .

وتبدأ رحلة الصحراء . ويعارض المؤلف هنا قصة موسى مع شعيب ، ولكن بطريقة ساخرة مريرة ، فقد التقى بهما في الصحراء المهرب الكبير وقصير سمين ، طويل السوالف أمام الأذن ، مسترسل الشعر في غباء . ملفوف العنق ، كثير لحم الوجه ، صغير العينين ضيقها ، كثيف الحاجبين ، ويعرض عليهما أن يستأجرهما عاما « تمعلان عنذى عاما كاملا ، أجرهما يكون بعد هذا العام ، أن أنفلكا إلى أعظم آبار البترول » . إن شعيب يأوى موسى ، ويغده بالنصيحة ، ويوجه كبرى بناته ، أما المهرب القصير فقد وضعهما في قصر ، يعملان في خدمته وخدمة زبائنه ، ويتعرضان لوحشية عجوز « فطساء الأنف ، عوراء ، بيضاء الشعر ، ساقطة معظم أسنانها » . إنها تسلط عليهما أربعة رجال سود ، أشداء صلاب ، علقوهما في الحائط مقلوبين . وأهالوا عليهما ضربا بسلاسل رفيعة ، وظلا معلقين لمدة خمسة أيام . تألى المهجوز كل مساء ، وتضع في إستم كل منهما خيزرانه ، ولا تركهما إلا بعد أن تسمع صراخهما تتر له الأركات .

وينفضى الأجل ، ويتركهما المهرب مع دليل . ويبدءان الرحلة من جديد ، ويعانيان الجوع والمطش والثعابين وغباء

الدليل . الذى يقص عليها سمر خروج مصرى ، يحكى ملحمة آلاف من المصريين ممن عبروا الحدود ، يحكى لها قصة ذلك الصعبدى الذى صمم على الخروج ، وهو مؤمن أن الله لن يتخذ عنه وعن أسرته إذا جاعوا سينزل عليهم مائدة من السماء ، وإذا عطشوا ستنجر لهم ينثر كرمز « ، وحين لدغت « الطريشة » ابنه ، حمد الله على أن أماته في أرض غريبة .

وتأها في الصحراء ، وفقد الأمل ، وفجأة يظهر لها المهرب من جديد ، وكأنه قدرهما الذى لا مفر منه ، ويضعهما في القصر ، وهو يقول « من يدخل هنا للمرة الثانية لا يخرج أبدا » .

وينادى كل منهما سعاد بطريقة صوفية مشعة ، إنها الأمل الذى ينشيان به ، ويقسم كل منهما في لحظة احتضاره ، بأنه حتى سيمود ، ولكن هذا التثبيت كان كمناد السمكة ، وهى تتقاذف في الفضاء ، بعد أن أمسك بها الخطاف ، فقد تركها للمهرب في القصر حتى استحالا عظاما عنة .

إن كل شيء في هذا الفصل لا يقرأ له ظاهرا ، الوصف ، الرحلة ، مسعد الذى يفرجها بالاستجابة لنداء المجهول ، ثم يظهر في نهاية الرواية ، وبعد أن نفذ المحظور ، ووقعت كلمة الله ، ليلقى إلى ناظر المحطة كلمة سريعة ، يطلب منه أن يبحث عن رجلين ، اسمهما حامد وجابر ، وغبرهما ألا يسافرا ، فقد مل الانتظار .

إن كل شيء هنا يقرأ على مستوى ذلك الثور الهائج ، الذى يختار ضحيته ، وهى الحقيقة التى أدركها حامد أخيرا ، فقد استعاد وهو يختصر قول أبيه له ذات يوم « الدنيا امرأة فاجرة عرجاء لاتصطاد إلا الغزال » ص ١٥٥

(٥)

أما على فقد دفعته القوة الخفية التى تعطن في رأسه نحو المدينة ، وهناك تبث له الحقيقة شوهاء عارية ، ذهب إلى مبنى السكة الحديد يسأل عن قطار الكنسة ، فقيل له « بولوى » أنت أسئلتك غريبة ، وحكاياتك عجيبة » . اكتشف أن سميرة تعمل في صالة رقص ، وأن زينب تحترق البغاء ، وأن أم جابر تتضامل ، والأطفال لا يكبرون .

قالت له صفاء « عد من حيث أتيت » فعاد إلى قريته ، وهو يعرف « أن القوى الخفية لم تعد تعطن في رأسه ، بل صار يسس به فارغا ، يكاد يسمع داخله صوت الهواء السابح في فجواته » (ص ١٩٠)

(٦)

وتقوم القيامة في الفصل الأخير ، فقد عاد على ووجد البيوت

الغريب الآن ، وأدرك أنه قد ودع إلى الأبد ، زمن الحلم والخيال .

وتنتهي الرواية بتلك العبارة القصيرة ، التي ظهرت كاللقمة في الزور ، أو قل هي كقرقرة الطبلية في سيمفونية القدر لبيتهوفن ، تلك القرقرة التي توظف البطل من تهوماته ، وتعلن انتصار القدر العشوم ، وتحدد « المسافات » الشاسعة بين الحقيقة والخيال ، فلا يعلم أحد بجنتها حتى لا يحدث له ما حدث لحامد وجابر وعلى .

(٧)

والرواية أسطورة ، صنعها المؤلف ، وأعد القدر أدوارها بابتئان ، ليكون هو الجزار ، وتكون الشخصيات هي الضحية ، وكل شيء بنهرينك من أول الرواية ، الجملة ، الحوار ، الطبيعة المحيطة بهم ، حتى ابتسامات الناس وتعبيرات وجوههم .

ولست أقصد بالأسطورة ذلك المعنى التقليدي ، الذي يبدو فيه القاص كعالم الفولكلور ، يلهث وراء الأساطير ، التي تجري على أفواه الناس ، ويقرؤها قراءة اجتماعية أو دينية أو أنثروبولوجية ، ثم يزعزع قصته بالوان منها ، دلالة الواقعية ، أو دلالة الطرافة ، فالعنان قد يلتقيان ، والواقعية في وجهها التزمت تتحول إلى شيء طريف ، كهذا السائح القديم لبلدي إفريقي ، يجري وراء العقود والبلاتن والشوم ، ويجمع صور الرقص وطقوس العبادة ، ليكون في النهاية مجموعة « ألبوم » طريفة ومثيرة .

ولكني أعني بالأسطورة هنا ذلك المفهوم الفريد عند إبراهيم عبد المجيد ، فقد أحوال الرواية كلها إلى أسطورة ، والبيوت العشرون لها ما للأسطورة من خيال وجاذبية ، ومن قدسية وجلال ، ومن طوقوس تصل إلى حد العبادة ، يقول عنها المؤلف « عشرون دارا متقاربة ، ملتصقة تكاد تكون متكونة فوق وجوار بعضها ، الناظر إليها من بعيد يقول إن ودا عظيما يجمعها واختافس فيها قد يلحن الدور ومن بها قد يبيكي أو يصاب بالجنون ، عشرون دارا على هامش المدينة ، يحدها ماء البحيرة والبحر ، تمر خلفها قطارات وقطارات ، ومن بينها جيمعا كان هم ، مع قطار واحد ، شجون وشجون كما يقال » (ص ١٧) . إنها بيوت كانت ثم زالت ، إنها تحركت من قرن إلى قرن ، بفعل هزة عنيفة من ثور مستبد .

والعالم الخيالي - وراء العيش الصفيح - يلوح كأسطورة ، غير ملحدة التقاسيم ، تمهول على خيالهم ثم تتداح ولا تترك إلا هفيفا كفهيف الأحلام ، هؤلاء الخارججات في القطار ، حر الوجوه ، يقبل بعضهم بعضا ثم يتخفون مع القطار كحلم غامض ، هؤلاء العساكر يشرفون مع القطار

العشرين قد حيت من الوجود ، وحلت محلها عمارات وخراجات ، ولم يبق من الناس سوى ناظر المحطة القديم ، الذي اعتاد أن يري ويسجل وهو نائم - إنه هنا رمز التاريخ الذي لا تغيب ذاكرته ، أخذ يروي لعل كل ما جرى ، يقص عليه قصة المكان ، الأجيال التي مرت ، والأحداث التي توالى ، وكان على يسأل وهو يجيب !

« قال على يدهشة :

— هل مات زيدان ؟

— عثروا على جثة تشبهه ، لكنه لا يموت .

— إذن جثة من ؟

— لا يد إنا لأحد أبناء المدينة ، قتله ساكنو الجسر وألقوها في البحيرة أو لعلها جثة قديمة لواحد من ألفوا هم في البحيرة .

قال على وهو يزداد ارتباكاً :

— وهل يمكن أن يحدث ذلك ؟

قال الناظر في ثقة :

— الطيرون يحدث لهم أكثر من ذلك » (ص ٢٠٨) .

ويعايش حل الذكريات ، والأسلوب يفي ويرق ، ويولد أطيافا وأرواحا ، وتختلط الحقيقة بالخيال . إن الناظر يسلمه سلة بداخلها سعاد ، وقد غطاها بقطعة من أكشاش ، لقد تحولت إلى مخلوق من صنع الخيال « وجه جميل لم يعرفه البشر بلا جسم ، وتبرز الساقان ريفيتين في حجم الأصابع ، من العنق مباشرة ، وكللك الذراعان الدقيقتان كمومي ثقاب » .

ويحمل على السلة ، ويركب عربة عجبية « كان صاحبها صامتا ، وحارها عجوزا أسود جريان ، ينكش بقدمه الأمامية اليمنى في الأرض » إن أجمل امرأة معه تحت قطعة الشاش ، إنه سينسلها نسلا جديدا ، كما فعل آدم وحواء في الأزل ، وسيبدأ معها عهدا جديدا لم يعرفه البشر ، وسيعلو بها فوق كل المصوم ، سينزل بها المدينة المتخاضمة ، يعرف ما لم يعرفه أحد ، يحلر الناس عالم لم يعرفوه ، وما لم يحلرهم منه أحد ، وهي معه لا يطاولها أحد ، ولا يقف أمامها أحد إلا هو ، ذلك الرول الذي لها جسمه نوا هاللا ذات يوم ، والذي أراد أن يلقي حجرا لا يبط من الفضاء ، وأخذ يلقي بالحجر تلو الحجر إلى الفضاء فلا يعود ، وأحس بنفسه يطير ، وبشبابه قد أصبحت فضاء

ولكن الحقيقة ليست كالخيال فقد كان عليه أن ينزل من العربية ، وكأما كان المعجوز ينتظر ذلك ، فاسرع بالعربة والسلة فوثقا تهتز ، حتى اختفت وسط الكون الأبيض الواسع القادر على احتواء كل شيء .

ووصل إلى الطريق المبد الذي يقود إلى المدينة . أمسك بأول حجر قابله ، فذفه بقوة ، ولكنه سقط غير بعيد وضاعت كل الصور الجميلة في ذهنه وهفت من أعماقه ، من للفتي

وغيرون وكأنهم كابوس ، لا تبقى منه إلا ذكرى متداخلة ، هؤلاء المسفرون وحكاياتهم مع الخصوص ، يسهرون الليل ويرعون النجوم ، لقد وقعت سميرة ضحية واحد منهم ، ظهر كحلهم جميل ، أو كعصا ساحر ، ثم تركها بعد ذلك مغنضة تجرى من قطار إلى قطار ، وتتحول في خيال أبيها إلى عصافير جميل يهز فوق الأسلاك وتتحرك في النهاية نحو قفراها الذي ينتظرها في المدينة .

والشخصيات لا تردد أساطير قد صنعتها الجماعة من قبل ، بل تخلق أساطيرها الخاصة التي تختلط بالأحلام ، فتكون نسجها يصنعها القدر ، وترعاها العناية الإلهية ، حتى يتهى إلى مصيره المحتوم .

نحن هنا لسنا إزاء أحلام ، كتلك التي كنا نراها عند محمود طاهر لاشين مثلا ، في بدايات هذا القرن ، تعكس نفسية الشخصية ، وتعبير عن رغباتها ، وتفيد في التحليل النفسي ، وتكشف عن عقد الطفولة ، وضغوط الجماعة ، إن الأحلام هنا هي نسج الرواية ، والعوامل التي تصنعها الشخصية على عين القدر هي البناء الروائي ، تندمج الأسطورة ، وتندمج الأحلام ، لتطلع في النهاية على شكل يقترب من ألف ليلة وليلة ، إن أحلام سعداء التي ترى فيها أباهما الشارد ، يجوس بلادا من الطين والملح ، ويعايش بشرى من الهواء والدخان ، ويتجاوز « الجنة » (ص ٤١) . هي أحلام تتكرر بصورة ما عند معظم الشخصيات . الشيخ مسعود تخرج له السمكة الذهبية من الماء ، وتحدثه وهي ترقص « أن الطير سيترشح ، الوحوش ستتعفن ، الفضبان سوف تلتوى صارخة في الفضاء » ، ثم تختفي في البحيرة ، فيعم الظلام ، وتخرج جيوش من الحفافيش البشعة « تبحث عن وجوه تلتصق بها ، يطير حولها طائر السلو الأسود بجناحيه الطويلين الرفيعين ، واحتل الفضاء بصراخ رفيع حاد » (ص ٣١) . وحامد وهو في الصحراء يرى « هنية تجرى وأماها والنار مشتعلة بها ، حتى إذا ما وصلت إلى البحيرة ، سقطت فيها ، فقلت مياها ، وهلا بخرها ، وطارت منها قذفة لهب ، طالب أباهنية ، فصار يجري مجنونا على الجسر » (١٤٠) . وزيدان يشده شيء ما إلى الماء ، فيرى أسفل البحيرة قصرا أحمر ، فيه جنية جميلة ، تغسل بماء أزرق ، وتلبس ثوبا أخضر ، وتطلب منه أن ينكحها في فيها (ص ٥٢) .

كل هذا وغيره يحيل القصة إلى عالم أسطوري ، إنه عالم لا يحاكم الواقع ، بل يخلق واقعه الخاص ، الذي تندمج فيه الأسطورة والأحلام والخيال والرومانسية ، فتكون النتيجة ليس شكلا واقعيًا ، وإن كان يشبه الواقع ، تتحول فيه الشخصيات إلى أسطورة ، يتناقلها الناس ، وتدور حولها الحكايات ، إن زيدان ليس هو السندباد ولا عبد الله البحري ولا الإسكافي

ولاجن القمم ، بل هو زيدان الأسطورة التي خلقتها القصة ، وصنعها القدر ، والتصمت مع واقع الناس ، وأصبحت جزءا من أحاديثهم ومع مرور الأيام كبرت الحكايات ، أقسم أكثر من رجل أنه رأى زيدان يغطس في الماء ، أُلصقت أكثر من امرأة أنها رأت زيدان يخرج في الصباح الباكر من قلب البحيرة « ص ٨٦ » ، وتندمج أسطورة زيدان المصنوعة في خيال الناس ، لتصبح جزءا من حياتهم ، منهم من يخشى انتقامه ، ومنهم من يعاتبه وكأنه صديق قديم .

(٨)

وكل شيء في الرواية يتأثر بهذا الشكل الأسطوري ، أو قل بتلك الأسطورة التي صنعها القدر ، فالشخصيات لا تصور بطريقة واقعية ، لمحكك تلتحم بهم ، ولكن بطريقة قدرية تبحث ذلك الجو الأسطوري ، إنهم معلقون في كف القضاء ، يدورون بين البضعة والصدفة كما تقول زينب . سعاد تحول إلى شيء خارق له ضحايا كثيرون . عيناها كسماوين وصدرها مثل ثلثين ، إنها جلوة العشق التي لا تخمد كما وصفها زوجها يدور حولها ضحاياها ولا ينالون شيئا سوى سراب يحرقهم . وعبد الله يخرج كل صباح ، ظله دائما أمامه ، والشمس دائما على قفاه يجعل ضليله لا يستطيع أن يتخلص منه كظله ، يسأل زوجته « هل تعرفين حزني ويلوأي » فتجيبه « إنك سوف تقتل نفسك هذا كون منظمه صاحبه » يرى مياه المطر تساق فوق الجدار فينصت « رسوما غير مفهومة بدلت له حرة كاشعة الشمس ، ومرة كقطار ، كفتاه تحيط بها أياد كثيرة ، أو كرجل يمشي وحيدا وراء الفضبان في الصحراء » (ص ٢٣) . والمعجوز تسير كأدب تربط على عنقها عصاة سوداء ، وترتأ على عصا ، وتحاطب الأطفال بلغة ملفزة ، وكأنها نبي كما يقول المؤلف (ص ١٠٧) .

ولكن شخصية « فريد » تبدو ضعيفة من الناحية الفنية ، لا من الناحية السياسية ، فهو سياسيا الشخص الوحيد المتعلم بين هؤلاء البسطاء ، ذهب إلى المدينة ، وعرف الكثير من خطايا الأمور .

ولكنه من الناحية الفنية شخصية باهتة ، تظهر لتلقى موعظة بطريقة مباشرة ، يسدؤها بقوله « أنا لست متكبيرا ولا مفروا ، فقط أنا حزين وفريد في حزني » (ص ٧٩) ، ثم يقتل بطريقة تشد الرواية من معناها الكون المأساوي ، إلى معنى سياسي ، يتسامد فيه أبوه فيقول « إن الحكومة هي التي قتلتك » ، وتردد ليل هذا التسؤل فتقول « هل حقا قتلتك الحكومة » .

إنها شخصية لا تفرضها الرواية ، أكثر مما يفرضها إصجاب خاص من المؤلف بصديق ما ، أو بصورة سياسية ما . تسلمت

خلال أحداث الرواية ، وعلى غير وعى من المؤلف .

« لم ير مثلها من قبل ، ذات شعر وليست بذات ريش » (ص ١٩٨) . ويصف الثمان فإذا هو تين هائل « يتحرك شمالاً ويمينا ، ويطير الهواء الخارج من الفحيح الرمال أمامه » (ص ١٤٦) .

والخوار يتناثر طيلة الرواية ، ولكنه لا يقدم عملية التواصل الحقيقية ، التي تتم في عالم الناس ، يتكلم زيد فيجيبه عمرو ، ويفيد القارئ معلومة من كل منها ، ولكنه حوار مختلط متشابك ، يصبح جزءاً من بنية القصة ، وأجوبة من أجوبة القدر . إنه ملء بالتوقعات والتكهنات ، ينذر بالجو الملبد ، وبإفراق المأساة ، وهذا هو السر في ظاهرة تكرار عن المؤلف ، وهي إن الخوار يدور قصيرا خافتا تحت رغات المطر ، إن ما يقوله (ص ٧١) .

« - لقد عادت تمطر
- لن تكف إلا في الصباح . اهتمي بالدجاج
- سقف العشة متين ، لن تسقط الأمطار فوقنا هل أرى
حال » .

« إن هذا الوصف يتكرر ، بصورة أو بأخرى ، في أكثر من موضع في الرواية (ص ١٧ ، ١٩ ، ٧٧) فيزيد الإيقاع توتراً ، ويوحى بنذر المأساة عملة في الجو ، فالمسألة ليست مسألة مطر ، أو مظهر من مظاهر الطبيعة يتحول إلى خلفية للأحداث ، ولكنها مسألة « اله المطر » الذي يبطش بالعشش الصغيرة .

حتى الجمل تخضع لهذا البناء المأساوي ، فتبدو قصيرة متقطعة ، تجلج في الغالب من حروف العطف ، وكأنها دقات النباح ، كل دقة منفصلة وملحة ، وتتناثر في الجو فتزيده توتراً « ازدادت رغات المطر كثافة في الخارج تقالزت الدجاجات وبدأ كأنها ذعرت قصف وعد شديد ، وسعما صوت أقدام مهرولة ، ثم سعما طرقا شديدا على باب العشة ، إنه هو » (ص ٧٦) .

(١٠)

وإذا كنا نولع بالتصنيف ، فالرواية ليست واقعية فقط ، وليست أسطورية فقط ، وليست فلسفية فقط ، إنها كل ذلك مجتمعا ، إنها ذات طعم خاص ومميز ، يجمع كل هذه الأشياء في حركة تضمها وتتجاوزها ، أو لفلن كما يقول النقاد ، حين يختارون في التصنيف ، فيلقون ببساطة عامة تصلح لكل شيء ، إنها الواقعية الجليدية .

لثيا : د. عبد الحميد إبراهيم

وإذا اختفت شخصية فريد من الرواية فإن شخصية ليل أيضا ستختفى إنها ترتبط بفريد ، وبخصائصه الورقية التي تحتفظ بها ، وقد تخلصت في فصل التحولات وبطريقة فجائية من تأثيره ، وعادت إلى بكارها ، وأدركت أنه لم يعطها شيئا ، سوى كلمات مهترئة ، وعبارات غامضة ، وسخط على القرية ومن بها .

والمؤلف يحاول أن يضيئ ، ولكن في كلمات مباشرة ، على شخصية ليل ، شيئا من الحيوية ، يجعلها تقترب من شخصية سعاد . ولكن الكلمات المباشرة لا تقدم إلا خطوطا متقطعة ، فالشخصية الفنية لا ترسم بالكلمات ، ولكن بدورها الفني . لعله أراد - والله أعلم بالنيات - أن يجعل هذه الشخصية وجها ثانيا من شخصية سعاد ، وقد التحمت الشخصيتان فعلا في الفصل الأخير ، فحين رأت سعاد صورها رأت ليل مكانها .

ونقول « والله أعلم بالنيات » ، لأننا نخمن ذلك من خلال جملة نصوصها هنا وهناك ، دون أن تتسرب هذه التنية في بنية العمل الفني .

ولا تتحرك هذه الشخصيات خلال فرد أو فردين ، وإنما تتحرك خلال مجموعة فالأسماء بينهما تتكرر في كل فصل ، ولكن بعملية التميز ولعبة البطاقات إن القارئ الذكي يستطيع - إذا عن نفسه أن يجمع الأحداث التي تلور مشلا حول زيدان في مكان واحد ، أو فصل واحد ، دون أن يورعها على بقية الفصول ، ليست المسألة مسألة مهارة وتقليد لفكرها أو نجيب محفوظ ، بقدر ما هي تخضع لمبرر فني ، إن نجيب محفوظ في « ميرامار » أو فولكنر في « الصخب والعنف » ، كانا يضيفان الجديدي في كل فصل ، وكل شخصية تتكرر في الفصل ، كانت تمنحه وجهة نظر جديدة ، وبذلك كان هناك ما يبرر ذلك التكتيك ، الذي يطلقون عليه تعدد وجهات النظر the point of view technique . أما هنا فإن إبراهيم عبد المجيد لا يصدر عن ذلك المبرر الفني ، ولكنه يصور الشخصية بالطريقة التقليدية ، التي تعني تراكم الأحداث ، دون يقرأها في كل فصل من زاوية جديدة ، فقط وزع هذه الأحداث ، بطريقة تخضع ليزان عادل ، بين مختلف الفصول .

(٩)

والوصف يبدو غير واقعي ، لا يقصد به استواء الواقع ، أو محاكاته ، ولكنه وصف ينبع من المأساة ، ويعيل الشيء الموصوف إلى عين من عيون القدر ، يصف المهنده « رافعا عرفة في شموخ ، وصدره إلى الإمام ، كأنه يتأمل الدنيا لأول مرة » (ص ٥٧) . ويصف العصفير ، فإذا هي عصافير

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

أحدث الأصدارات من سلسلة

الإبداع العربى

- | | |
|-----------------------------|------------------------------|
| * قصص قصيرة : | |
| ○ شرح في شرنقة الصمت | عبد العزيز الشناوى ١٠٠ قرشاً |
| ○ الحب رعباً بالوصاص | عبد الستار ناصر ١٢٠ قرشاً |
| ○ السفر إلى آخر بلاد الدنيا | سالم حقى ١٠٠ قرشاً |
| ○ الخروج من الكهف | عماد الدين عيسى ٨٠ قرشاً |
| ○ كوكبيل | محمد مصطفى الجمل ٧٥ قرشاً |
| * مسرحيات : | |
| ○ بنت السلطان | د. أنس داود ٨٠ قرشاً |
| ○ الهلالية | يسرى الجندى ٨٠ قرشاً |
| * روايات : | |
| ○ امرأة المستقبل | محمد عبد الكريم خلف ٨٠ قرشاً |
| ○ قمر آخر الليل | على خير المغربى ١١٥ قرشاً |
| ○ شعاع هرب من الشمس | سمير رمزى المتزلاوى ٨٠ قرشاً |

تطلب هذه الكتب من فروع ومكتبات الهيئة بالقاهرة
والمحافظات والمعرض الدائم بمقر الهيئة - كورنيش النيل - القاهرة

قراءة في «فصوص» «خريف الأزهار الحجرية»

دراسات

د. هيام أبوالحسين

رومانتيكية مفرطة، وجعلته ينزع إلى مثالية محيرة، ويعتقد أن الحياة قد انحسرت عن كل الكائنات، بما في ذلك «الأزهار»...

تتكون هذه «الباقة» من سبع قصص قصيرة يقول كاتبها إن بطلها واحد. (وفي رأينا أنه وحيد!) كما يصفها في مقدمته بأنها «خليط مربك من رومانطيقية عفى عليها الزمن وعجز عن الانسلاخ عن الذات...» وهي بالفعل مزيج من هذا وذاك ومن تيارات ومشارب أخرى سيأتى الحديث عنها. وهذا البطل أديب وأستاذ جامعي (حلم محقق...) نراه مرة يعدّ درسا في الأدب الكلاسيكي القديم، وأخرى يلقي محاضرة في الأدب الفرنسي الحديث... ونسمعه في قصة «الوحدة» - وهي ثلث قصص المجموعة - يشبه نفسه بشخصيات أوفيد المتحوّلة. واعتقد أن هذا التشبيه يوضح إلى حد كبير ما يعانيه الكاتب في مختلف تصريعاته إنه بطل واحد وحيد، متغير متحول في ديمومه الموقوتة المؤقتة... بطل يمر من قصة إلى أخرى عرج جانب من جوانب الشخصية الرومانتيكية التي تمسّك الوحدة والافردانية، وتعيش في عالمها الداخلى أكثر مما تعيش مع الآخرين، لذا حدث أن خرجت منه فهي تعبر عن تجربتها «الاجتماعية» بواقعتها الخاصة، أى حسب ما تتصور

منذ وقت غير بعيد ظهرت في سلسلة «كتاب المواهب» مجموعة قصصية تحت عنوان «خريف الأزهار الحجرية» من تأليف الدكتور «ماهر شفيق فريد» و«كتاب المواهب» سلسلة يصدرها المجلس الأعلى للثقافة في منتصف كل شهر، ويقدم «إبداع الشباب وأعلام الشباب من الشعر والقصة والرواية والدراسات الأدبية» ويقدر ماسعدت بقراءة هذا الكتاب بقدر مدهشت لصدوره في هذه السلسلة بالذات. فبالرغم من أن الشباب لا يقياس بالسنين والشهور والأيام، فإن ماهر شفيق يعدّ من المواهب «الناضجة» إذا جاز هذا التعبير، له إسهام قيم في النقد، والدراسات الأدبية، والترجمة، خاصة منها ذلك اللون الشاق الشائق الذي لا يفتنه سوى أديب فنان، وأعني بذلك ترجمة الأشعار التي نجد منها في كتابه العديد من المتقطعات. ولكن إذا عرف السبب بطل العجب. وسبب ظهور هذه «الأزهار» في «كتاب المواهب» أن مؤلفها كتبها منذ أكثر من خمسة عشر عاما، واحتفظ بها لنفسه حتى «أبمنت» عندئذ «قطعتها» سلسلة المواهب، ثم تلفتها أيدي القراء... فهي إذن رغم خريفها المبكر صفحة من صفحات الشباب بكل ما فيها من أحاسيس وتأمّلات وتطلّعات ومثاليات... ولكنه شباب «السبعينيات» بما كان يعانيه من خوف وقنوط، وضياح وإحباط، ألقت به في أحضان

أنه الواقع ، أو حسب انعكاس الواقع في مرآتها الداخلية . هذه الشخصية الثابتة المتغيرة (حسب مفهوم برجسون) هي التي تعطى للكتاب وحدته السياقية الأساسية ، مع تنوع فعل ، يرجع إلى مزاج الكاتب نفسه ورغبته الواضحة أو الخفية في التنقل من هذا التيار الأدبي إلى ذاك .

ولكى نتلمس طريقنا وسط الأزهار والأشواك ، نعود مرة أخرى إلى قصة « الوحدة » علماً أننا بالفتح أو بـخط شخصية القصة أستاذ جامعي يشار إليه بالبنان ، يفتح يومه بإلقاء محاضرة عن « الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر » . والقرن التاسع عشر بالذات هو العصر الذي بلغ فيه هذا اللون الأدبي ذروته ، فالرواية الفرنسية تطورت فيه عبر المدارس المتتالية من رومانتكية ، وواقعية ، وطبيعية ، ورمزية ، إلى جانب مذهب الفن للفن . ثم انتهى القرن يعود إلى بعده ، فتزامنت كل هذه التيارات سابقة الذكر مع الكلاسيكية المستحدثة ، وتعايشت جميعها مع بدايات التيار السريالي . ونحن نجد مزيجاً منها في الروايات الشاعرية التي خلفها مبتدعو الكتابة الفنية أو الجمالية ، ومعظمهم من محبي الموسيقى الفيلسوف والكاتب المسرحي ريتشارد فاغنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) وتلامذة الشاعر الرمزي ستيفان مالارميه (١٨٤٢ - ١٨٩٨) . ومن أشهر مثل هذه المدرسة بيرلوس الذي تغنى بالإسكندرية الملهليستية ، وهنري دوروتيه عاشق شهر زاد المقيم ، وجوزيف - شارل ساردوروس « كاتب » ألف ليلة وليلة ، ومارسيل بروست الذي مهد للحركة السريالية بما أعطاه من أهمية لدور الذاكرة في الحياة البشرية وفي الإبداع ، والذي لا يخفى ماهر شفيق إعجابه الشديد به . هذه الصفوة المنتقاة كانت لها نظرة « ارسطراطية » للآداب والأدب نجدها لدى ماهر شفيق . فالآداب بالنسبة لكل هؤلاء لم يكن وسيلة للكسب المادي ولا طريقاً للشهرة ، وإنما كانوا يبعون الأدب لذاته ، وإن اختلغوا عن اتباع الفن للفن - ويتبنون من الأدب أن يكون « مرشداً » يهدي مرعيه إلى تقديس الجمال في محراب ربات الإبداع والإلهام . .

كلهم تزود من التراث الإنساني التليد بـقسط كبير ولم يكتف بـثقافة قومه وعصره ؛ وكلهم نظر إلى فنون التعبير من أدب ونحت ورسم وموسيقى وتصوير بوصفها كيانات متكاملة ، علماً جيلاً يعبر عن الكاتب بقلمه ، والنحات بأزميله ، والرسام برشته ، والموسيقار بألحانه . . . وبينهم جميعاً ترانسل ونجاوب ، ولهم حوار مع الطبيعة الأبدية التي انسلخت منها الطبيعة البشرية ، وإن ظلت متصلة بها بأوتار سحرية لاتعصها

الأنفص مرهقة تتسم بالشافية . . .

وقد يدهش البعض إذ أقارن بين باكورة الإبداع الأدبي للزميل ماهر شفيق وبين إنتاج مشاهير الفرنسيين المشار إليهم ، ولكن دهشتهم ستزول إذا عرفوا مثلاً أن بيرلوس (١٨٧٠ - ١٩٢٥) نشر تحفته السكندرية « أفرويت » وهو في السادسة والعشرين (١٨٩٦) وأن ساردوروس (١٨٦٨ - ١٩٤٩) « كتب » ألف ليلة بالكامل ولما يتجاوز الثلاثين . . . فكلمهم رغم بعد الشقة في الحين والأين شباب متعطش للمعرفة ، عجب للإتقان ، يعطى لإنتاجه من وقته ونفسه في سخاء . . .

فنحن نستشف لدى ماهر شفيق مفهوماً ماثلاً لرسالة الأدب والأدب . وكتابه أصداً متداخلة من رومانتكية ورمزية ، مع شئ من الواقعية ، ولسة سيريالية ، ونسيجه « موزاييك » مطعم بالانقباسات الكلاسيكية القديمة منها والحديثة ، وإشارات إلى أعمال فنية عالية تعبر عن المشاعر والمواقف الإنسانية الأزلية ، وتدل في نفس الوقت على سعة ثقافة المؤلف التي قل أن نجدها لدى شباب كتابنا اليوم . . .

تستهل المجموعة بقصة « مباراة شطرنج » (لعبة الملوك . . .) وبالرغم من أن العنوان يذكّرنا بأحدى مقطوعات ت . س . إليوت الذي يعتبر د . ماهر شفيق من المتخصصين فيه فإنني أجده فيها شيئاً آخر . . فهي حوار داخل بين « الأنا . . . والأنا الأخرى » ، حوار مجسد في شخصين هما البطل وصديقه الذي يقول عنه الراوي : « كان صديقى يعرفنى جيداً منذ الطفولة ، بل إنه كان يحمل نفس اسمى » وهذا « القرن » يذكّرنا بموقف عمائل في إحدى « الليالي » الشهيرة للشاعر الرومانتيكى الفرنسى الفريد دوميسيه (١٨١٠ - ١٨٥٧) ، فقد عبرَ ميسيه وهو في الخامسة والعشرين (١٨٣٥) عن هذا الازدواج السيكلوجى بشخصية تتبع البطل في حركاته وسكناته . . لها نفس سنه وشيمه وسيمائه :

إنه أخوه الذى كان يلزمه كظله ، وهو يتشع دائماً بالسواد كما لو كان في حداد مستمر على شباب مونور أو عمر مهلور . . وفى « مباراة شطرنج » يسود أيضاً جو من الحزن والكآبة والغممة ؛ فالبطل يلتقى بصديقه حين تجل الشمن إلى الزوال . . . وكم من مرة نسمعه يردد هذه « النغمة » الحزينة : « إن الدنيا كتيبة دائماً ولكنها تكون أكثر كآبة وقت الغروب » . . لقد استدعى البطل صديقه هذا ليشاوره في أمر هام ؟ فهو على موعد مع حبيبته التي تنتظر منه رداً حاسماً بعد لحظات . . . فلما الزواج وإما الفراق . . ومع تنقل قطع الشطرنج السوداء والبيضاء وهما

« المجتمع الراقى » وإلى هذه الفئة تنتمي زوجته ... نعم لقد عاد بطلنا بعد أن خسر « مباراة الشطرنج » فاستأنف الشوط ، وها نحن نراه بعد مضي عشر سنوات على زواجه أشد حنقا مما كان على الجنس البشرى بشكل عام وعلى المرأة بالذات ...

لقد تغير الديكور ، وتغيرت الملابس ، وتعددت اهتماماته ، فلم تعد مقصورة على الحب والزواج ، ومع ذلك لا يزال يشعر بالاحتناق .. ابجوا مكفهز حوله برسم الثريات التى تضىء المكان ، والأثاث الأنيق ، والضحكيات الناعمة ، وأنغام « الفوكس تروث » وألحان الجاز .. أين هو ؟ ومن هؤلاء ؟ لماذا اتضح جانبها أنها لتلك المرارة التى نقرأها على شفثيه ؟ أى شعور قد انتابه فجعله يتقوس ؟ كمحارة صلبة تأبى أن تنفتح ؟ لماذا هذا العيوس والجمع في حبور ؟ إنه الوحيد في أحزانه ... الغريب في داره ... نعم ، إنه في بيته ، وهؤلاء ضيوفه أو بالأحرى ضيوف زوجته ، لكنه لا يشعر بأى انتهاء إلى مجتمهم : قوم أدخلوا من « التعليم » قسطا كبيرا ، وارتقوا في السلم الوظيفى إلى درجات عالية ، إلا أنهم مصابون بداء عضال يجعلهم يتجنبهم قدر الإمكان ، داء يسميه « تشوش الأذهان » .. إن البطل يراقبهم في سكوت ، ويستمع في جنق مكتوم إلى أحاديثهم عن كل شيء ولا شيء ، عن المؤدة ، والحب ، والصداقة ، والعلاقات بين الجنسين .. ثم عن قضية الساعة : أزمة الشرق الأوسط وموقف زعماء الغرب ، ويبدو أنه قد غاب عن إدراكهم أن هذه أزمتنا وأن الحل لا ينبع إلا من داخلنا .. البطل يلزم الصمت المطبق وكان لسان حاله يقول : ما بهذه المهارات ولا بهذه التصرفات يمكن أن تحل الأزمات .. ثم تدور الموسيقى ويغنى « الحيوان التوأم المسمى رجلا وامرأة للرقص » ، أما صاحبنا فيظل سادرا في ملاحظاته وتأملاته وقد وضع بينه وبينهم سدا رمزيا .. فهو يراقبهم وراء كونه يحتمى بزواجه السميك منهم ... وهنا نلاحظ بدورنا أن الكاتب يشاركنا معه في الشعور بأن الحياة بدأت تتسلل هاربة من هذا المكان : الراقصون تحولوا إلى مجرد أجساد تتصالح « وعلى الجدران تتحرك ظلالهم ، بينما يموت النور في الأركان » .. والبطل « يراقبهم بعينين زجاجيتين ، لا تعبير فيها » .. ماذا يحدث ؟ هل جفت الدموع في مآقي عيونه وهو جالس « في ردايه المرمرى » يرى الزيف قد اجتاحت النفوس دليلا على أن « العفن قد تغلغل عميقا في الروح » ... ؟ إنه بالفعل يرثى لزوجته وضيقها وهو يراهم في غيهم بعمهون . إنه « الموت في الروح » ، لتهته حقت عليهم جميعا بعد أن تهرؤوا من القيم والمثل ، ومن المشاعر الإنسانية الفعلية ، ومن الخلق ... ألم يقل أحد شوقي عن تجربة شبيهة :

اللونان اللذان يرمزان إلى العنصر السلبى والعنصر الإيجابى في الكون والإنسان يدور التقاش بين صديقه وبينه ، أو بينه وبين نفسه ، وقد أخذت الظلال تتكاثف من حوله ، ترخى سدولها على المكان . وتلاحظ أن « العنمة بدأت تدب في زوايا القهوة » وفي الأركان . البطل عموم يشعر بالدوار ... والشوارع يرسم عبر الزجاج ، بأشباحه المتحركة وضوئائه المزعجة . ويظل القارئ في غلو ورواح بين عالم الواقع الممثل في القهوة والشوارع ، وبين العالم الذاتى الداخلى الخافل بالرغبة والرغبة ، كما نظل في تأرجحنا مع حركة البندول بين الذكريات التى يسترجعها البطل عبر الزمن حين كانت حبيبته تتراد به « في رفق وأناة مناطق جديدة من الأحاسيس » وثريه « على ضوء عينيها نواحى أخرى من الحياة » .. وبين الحاضر الذى يلقى عليه أنفالا وهمية تمنعه من اتخاذ القرار ، فيظل قابعا في مكانه دون حراك ... بقى أن نقول إن هذه « اللعبة » تدور أمام المرأة ، رمز الرموز ... فالبطل قد اتخذ جلسه في مواجهتها ، وأمامه « الآخر » : يرى وجهه مائلا أمامه ، وظهره مرتسا في المرأة ... إن هذا « الآخر » قد جعل إذا في كل أبعاده وزواياه ، وغمر إلى قيد خانق لا يستطيع البطل منه الفكك . إن المرأة رمز لمعرفة النفس ، ولكنها هنا تلعب أيضا دور المرأة السحرية التى نجدها في التراث الهندي والتى تسمح بقراءة الماضى والحاضر والمستقبل . لقد « رأى » فيها البطل صورة الماضى البعيد - الغريب ، تجمع بين البهجة والخسرة ، ورأى فيها الحاضر الثقيل الكئيب يعجزه عن الحركة ، ورأى فيها عيظ المستقبل فلفت من بين أنامله حين تصور حبيبته الغائبة تنصرف كسيرة القلب من مكان اللقاء ، بعد أن طال بها الانتظار ...

إن المرأة هنا أظهرت مايبطن البطل الذى يقول في إحدى صفحات الكتاب إنه من أتباع مذهب « الاستبطان » ، والاستبطان بالفعل من السمات المميزة له ، وها نحن نراه مرة أخرى في شكل مونولوج أو حوار داخلى بين البطل وذاته ، وذلك في قصة يطلب عليها الطابع الواقعى هى « الموت في الروح » ، ويظهر فيها تأثير الكتاب الفرنسى مارسيل بروست « الاستبطان » بشكل واضح .

كتب ماهر شفيق هذه القصة عام ١٩٦٨ لذا كان من الطبيعى أن نجد فيها صدى للنكسة التى هزت مصر وهزت كيانها ... وقد اختار الكاتب أن يصور رد الفعل الذى أحدثته في فئتين بشكل خاص : فئة المفكرين والصنفوة المثقفة التى يمثلها البطل ، وفئة أخرى ترغل في التميم ولا تعذب نفسها بكثرة « التفكير » وهى الفئة التى اصططح الناس على تسميتها

« وإذا أصيب القوم في أخلاقهم

لأنهم عليهم مأثما وعريلا ؟ »

إن أمثال هؤلاء هم الذين يشكلون الفئة المسماة بالأحياء - الأموات . لقد صاروا عبيدا لأطعامهم وشهواتهم فانقطع الخيط الرقيق الذي يربط الروح بالجسد ، وتحولوا إلى « شيء » آخر لا يمت للإنسان بصلة . . ومن هنا كانت ظاهرة « الشيء » التي عبر عنها بصور شتى من قبل كتاب البعث أو اللامعقول ، أمثال كافكا وببكيث ويونسكو . ويبدو أن ماهر شفيق كان يفكر في شيء من هذا القبيل ، ففتح نسجع بطل « الموت في الروح » يقول إنه « لو كان ينوي أن يكتب ملهاة اجتماعية لوضعهم فيها » . لا شك أنه يمثل هذه الشخصيات كان سيخرج لنا « ملهاة مأساوية » بنفس فيها عن سوره ، ومن بدرى ربما كنا سنرى هؤلاء القوم يتحول بعضهم إلى « غرثيت » (كما هو الحال لدى يونسكو) ، أو إلى حشرات (كافكا) في رواياته المسرحية ، أو إلى جثث تنمو وتتضخم على حساب « الأحياء » وتحيل الوجود إلى عدم (يونسكو) .

إن ظاهرة « الشيء » هذه اجتاحت أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية التي دفعت الإنسان إلى اليأس من الحياة . غير أن الكتاب والمفكرين استطاعوا أن يقضوا عليها إلى حد كبير بالتدريج بها وبث روح فلسفية جديدة تدهو إلى إنقاذ الإنسان من شر نفسه زينا ما تهدم من كيانه وكونه . . . وهذا النوع من الموت أصاب مصر بعد النكسة بالذات وما زال يهصد الأرواح حتى الآن رغم زوال الأسباب . وكتابتنا ليسوا في خفلة من هذا الوفاء . فهي هو جمال الفطائل مثلا يعرف « الموت الأعظم » بأنه « التغاضي عن الزيف » وإخماد الضمائر [. . .] والرضا بالواقع » (التجلبات) . غير أن ماهر شفيق على ما يبدو ينظر إلى المشكلة من حيث معاصرهم وأزليتها في نفس الآن ، ويتناولها كمفكر وشاعر . . . فأي كائن حي (بما في ذلك الأزهار) ، يفقد الشعور والإحساس ، يتحول إلى « جاد » وإن ظل باقيا على قيد الحياة . فبدلا من « الشيء » يصور لنا الكاتب « التجمد » ، ويغتر تشبيهات وكتابات معينة تنتمي إلى عالم المعادن والأحجار (مثل الرخام والمرمر والزجاج والبرنز ، . .) ، كمن يجعلنا نشعر بفداحة ذاك الثقل الذي يروح تحت الإنسان . وهو يستشهد في معرض الحديث (وما أكثر استشهادات ماهر شفيق !) بقصة أنا كساريتي الأميرة الجميلة التي لا قلب لها ، والتي قضت مشاعرها المتبلدة على نفسها وعلى حبيبها ، فقد « كانت أفسى من البحر الذي يزجر وأصلب من الحديد أوم من الصخر » فتحولت أنا كساريتي إلى حجر صلد ، لأنها لم تعد أهلا لكي تظل بشرا . .

إن هذه المجموعة القصصية ثرية بما فيها من مادة أدبية ، وحصيل ثقافية ، وثروة فنية . وقد اخترنا مباراة شطرنج « والموت في الروح » لكي نقدم للقارئ فكرة عما فقدناه بتداخل التيارات الأدبية لدى الكاتب ، هذا التداخل الذي يتطور في التنقل المستمر غير المقتعل بين العالم الدقائق والعالم العام ، بين ذكرى الماضي ، ومعاناة الحاضر ، وروى المستقبل . والأفانيس في مجموعها تشكل سلسلة من الأناث والأناث : « أنا » متيقظة ، « وأنا » نائمة ، « وأنا » حاملة ، وكلها ترى وتسمع وتحس ، وتستشف المكنون أكثر بكثير من سواد الناس ، وتحاول في تراكمية ملحوظة مقصودة أن توظف الغافلين من سيئاتهم ، إما بتمردها على وضعها ووضمهم ، وإما بأناعتها وأنها . . .

ولكي لا ننظم الكاتب لابد أن نقر بأن الأحرار الحجرية التي يصورها ليست على الدوام عتمة وجفاء ، بل تحترقها بين الفنية والفنية ومضات من نور ، أشبه ما تكون بجداول رفرار ، ينساب في هدوء وسط الصحراء . . . فكمن من مرة يتوق البطل إلى التحليق في الأثير أو إلى الرحيل إلى مكان عال بعيد : « يخاطب للروح الهلالي ، ويتصل روحه بالخفاق » وكمن من مرة يشتاق للحاق بالآفاق الواسعة الرحبة « حيث الساحل الرمل الصالي ، الذي يدوب في مياه المحيط الزرقاء ، وهي تلتقي بالآفاق » .

إلى جانب هذه اللمسات الشاعرية ، هناك نحن عاطفي آخر مفعم بالحنان والحنين ، يترنم به البطل حين يذكر عشقه « الطاهر » أيام الدراسة الخلوة لإحدى زميلات الصبا ، وكيف « كانا يشران من بحر الشباب صافية . . . لم تشب علاقتها ، طوال هذه السنوات ، إجماعة جسدية واحدة ، فقد كان يعيش في دفة حبها ، واجدا في رؤياها وكلامها ما كانت روحه الظمأى بحاجة إليه » .

إن بطل « الرافض والشجرة » الذي يتغنى بهذا الحب الملائكي ينظر إلى فاته نظرة تقديس وتبجل ، لذا نراه يرفض فكرة الزواج مكتفيا بأن « ميلا [منها] عينيه » ، فهو في شاعريته الموهبة يسبح « في الأجواء العليا » ويتوق « بجماع روحه إلى عهد البراة المفقود » .

لكن هذا الحب لم يكتب له البقاء ، فلا بد لدوامه من أن يقطع به الطوفان ، ولو أنه دام لما تحجرت الأزهار . . !

إن غريف الأزهار الحجرية كما قلنا في البداية مجموعة من الانكساعات والشاعر والتأملات ، ولكنه أيضا إدانة لواقع

والعطاء . والحب المنشود هنا هو « نزوع إلى المطلق » حسب قول بطل « الوحدة » . . إنه حب من نوع خاص يتمسك بالجوهر ويطيح بعادات وتقاليد زائفة تخفى وراءها الرياء . . . حب يسمو على الماديات ، ويتخطى في سموه تحديات الزمن والأجواء « كزهرة تنبت غضة في قلب الجفاف » ، قللاً الدنيا طهراً ، ونقاءً ، وصفاء . . .

هيام أبو الحسين

« خلاب » هو أشبه ما يكون بالسراب ، واقع يعتمد على مدينة زائفة أنبت زهور القسوة ، والتوجس ، والخوف ، والجفاء . . . ان هذه الزهور - الموات قد اعتادت عليها أعين العوام فأصبحت لناظرياً فتنة تغميهم عن حقيقتها الجوفاء . . وسوف تظل هذه الأزهار - يابسة فوق غصونها - لا نسمة تداعبها ، ولا فراشة تقبلها ، إلى أن تغييها بسمه الخير والحب



وفي مسرحنا العربي استرشد الكاتب المسرحي أحداث التاريخ ووقائعها بحثاً عن الطاقات الكامنة والقادرة على التعبير عن اللحظات المبهرة في الماضي ، بل وعن الفترة التاريخية التي نحيّاها حيث يتاح له إذا كان يمتلك وعياً نافذاً أن يستوعب حركة الواقع ، بالتالي وأن يستجلى كل الفعاليات التي تحرك الأحداث ، وتُنمخ الوقائع التاريخية دلالاتها .

○ توجهات لتوظيف التاريخ

وليس جديداً أن نصنف المسرحيات العربية التي اتخذت من التاريخ مادة خاماً أولية تميد تشكيلها - سواء أكانت شعرية أو نثرية - إلى توجهات أساسية يمكن تمجيدها في اتجاهات ثلاثة :

○ الأول : السرد التاريخي المحايد الذي يكشف فيه الكاتب المسرحي عن أحداث تاريخية حقيقية معينة باهرة ، يمكن أن تسهم في إضاءة أجواء اللحظات التاريخية المحددة ، دون أن يعمد إلى ربطها بالواقع الحاضر ربطاً متعمداً ، فلا يحدث ذلك

دراسة

قراءة في مسرحية "حصار القلعة"

سمير مصطفى الفيل

الامتزاج المشروع بينها في مسرحه ، بل تظل حلود الرقعة التاريخية مغلقة على ذاتها ، فلا تحمل سوى مفرادتها المبتوتة الصلة بالواقع الآن ، ولهذا تحيى حركة الشخصيات في الغالب مقيدة ، لا تعمل للواقع سوى إشباع محدود وضميل .

○ الثاني الرؤية التي تتسم بعض الشيء ، لتبث الوقائع التاريخية عملة بعيقها ، لكنها في حركتها يمكن اعتبارها إفرازا طبعيا للمرحلة الآتية ، وفي جدد مستمر بين الماضي والحاضر ، وفي تلمس لوجه المستقبل ، ولا تبدو الحقائق التاريخية مكتملة إلا بربطها ربطاً وثيقاً بحركة الواقع الذي يتم إسقاط معطياته على كافة الأحداث التاريخية ، وهنا يصبح التاريخ مجرد إطار زمني قابل للشكل والصياغة من جديد ، دون أن يحور الكاتب على الوقائع بأطرها الزمنية والمكانية ودلالاتها .

○ الثالث : إعادة اكتشاف التاريخ ، وتصفيه وقائعه من

○ التاريخ كمجال للدراما

تفقد الأحداث التاريخية هويتها المحددة ، بمجرد تأطيرها داخل العمل الفني كما يقول « أرسطو » ، حيث تتحدد له ملامح مستقلة من خلال البناء الفني الذي يقوم عليه ذلك العمل . ويبقى أمر هام فيها يختص بنظرة المبدع للتاريخ ، وقدرته على استجلاء ظواهره ، والولوج إلى أسرارها بحثاً عن حقائقه التي لا يكشفها الكاتب إلا من خلال امتلاكه لمنهج موضوعي متكامل ، يفسر وقائع التاريخ ويحللها بحثاً عن العلل ، ووصولاً إلى النتائج .

والتجربة الفنية بطبيعتها تحظى بقدر كاف من الحرية تستطيع معه أن تتراد مناطق الماضي لتلقى الضوء على الحاضر ، وتستشرף آفاق المستقبل ، في مستويات متعددة تجمع بين حركة الشخصيات ، وطبيعة اللغة ، وعبرة التاريخ .

شوايى عديدة خلقت به ، من خلال انتقاء محكم لجزئياته وإعادة تشكيلها وبصورة تسهم فى فهم القوانين الداخلية لحركة الأحداث التاريخية ، واللوج إلى وقائعها المؤثرة . وفى إطار هذا الفهم تكتسب بعض الوقائع التاريخية ثغلا متزايدا ، بينما تتراجع وقائع أخرى مناهرة . فلا يعالج التاريخ من خلال الطرح السردى والمتوالى ، بل يتم اكتشاف خلقى للعلاقات والتبازات التى أسهمت فى صنع حركة التاريخ ، ويكون دور الكاتب إيجابيا وبناء فى كشف علاقة الماضى بالآن بالجدل المتواصل .

○ فترة تاريخية خصبة

ومسرحية « حصار القلعة » للشاعر « محمد إبراهيم أبوسنة » ، وهى مسرحية شعرية ، تطمح إلى أن تلتك تلك الرؤية الشاملة التى تسقط عناصر التاريخ بصورة ضمنية على الواقع ، وتتملص من إسار الفترة الزمنية المحددة لتوغل فى منطقة عريضة ثرية بوقائعها فى تاريخنا العربى المعاصر ، لكنها تظل مقيدة بالحركة المحدودة للأفراد ، ولا تنجح التفصيلات المتراكمة فى إزراء اللحظة الدرامية الفاصلة التى استطاع فيها « محمد على » - ذلك الجندى الألبانى الأريب - أن يسرق الثورة ، فيتمل عرش مصر ، ويطيح بالقيادات الشعبية التى حملته إلى منصبه .

يحاول الشاعر « محمد إبراهيم أبوسنة » فى مسرحيته هذه أن يعرض لفجوة الديمقراطية ، ويقتنص من تاريخنا العربى الغرب منطقة درامية كثيفة ، تكتنز بالدلالات ، وهى تلك الفترة التى أعقبت رحيل الحملة الفرنسية التى قادها « نابليون بوناپرت » ، وما استتبعته من صعود مؤكّد للطبقات الشعبية التى اكتشفت بالصدفة - ومن خلال مناجزة الفرنجة بالسلاح ، والانتصار فى ثورات متتالية تارة ، والانكسار على وقع حوافر الحيلول التى داست الأزهر تارة أخرى - قدرتها وإمكاناتها المختبئة خلف ركام قرون طويلة من استسلام بلا معنى ! كان هذا الاكتشاف دافعا قويا للمشاركة فى إيجاد صيغة جديدة للعلاقات بين القوى المختلفة : الممالك ، والعثمانيون (ولم تكن تلك القوة تمثل ملمحا استعماريا واضحا ، حيث تحقت خلف قناع الخليفة المسلم) والعلماء . ثم . . الشعب الذى أدرك أن مقدوره أن يسمم الصراع لصالحه .

جاء الصراع مستترا وبهايته فى بدايته ، عقب رحيل الحملة الفرنسية ، بين القائد الألبانى « محمد على » ، بهالته السياسى ومناورته الحربية البارة ، وبين الوالى خورشيد باشا المسلح بشريعة وأهنة ، وخطرة كاذبة ، وفرمانات مفى عليها

الزمن . وكان على الشعب أن يختار ، وبالأصح كان على قيادة من عليها ونفياؤه ومشايخه أن يتحازوا فى صراحة ووضوح ، ويعرفوا : إلى أى جانب يكون موقفهم وبخاصة أن الأحداث تتدافع ، وحركة الجموع صار لها الصدى المزعج لدى طرفى الصراع .

فى غيبة وعى شامل بأبعاد اللحظة التاريخية كان وقوف « عمر مكرم » - وهو يمثل ضمير الشعب - مع القائد الألبانى الذى تلون ونالق ، وأظهر سخطة على الوالى الظالم ، بداية لانحصار المد الشعبى ، فقد أظهر الألبانى دهائه حين أظهر سخطة على الوالى الظالم . وعلى جثث عشرات الضحايا كان صعود « محمد على » إلى القلعة ، حلقة فى سلسلة علاقة القهر ، بين الحاكم المستبد من جهة ، وبين الشعب المترقب للحظة إنصاف من جهة أخرى .

ولأن التاريخ له قانونه الصارم ، ودائرته المحكمة ، نرى فى « محمد على » - بالرغم من المساندة الشعبية - ديكتاتورا جديدا ، يحكم دون مشورة ، فيقلب للقيادة التى ساندته ظهر المجن ، ويضفى « عمر مكرم » المواجهة معه ، ويتماضى الألبانى فى غيئه . يهتد بقية العلماء ، أو يرشوهم بالمناصب والأموال !

ينفرد « محمد على » بالحكم المطلق ، ويسخر داخل نفسه من غياه زهراء الشعب الذين سلموه مفاتيح الحكم بأيديهم . تلك هى الحكاية ، وهى حكاية مكرورة رأيناها تُعاد بشخص مناهرين ، ولّى أزمته تاريخية مختلفة وصل نفس أرض هذا الوطن . فكيف عالج « أبوسنة » دراما فنية مسرحية هذه ؟ وما الدلالات التى استطاع أن يعتمها من خلال عمله المسرحى ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه خلال رحلتنا فى مسرحية « حصار القلعة » الشعرية .

○ الفارق بين الشخصية التاريخية والشخصية الدرامية

حاول الكاتب أن ينسج مأساة أبطاله من خلال إعادة خلق مواقف تجاوز مفهوم الفردية إلى هوم مجتمعهم ، لكنه لم ينجح نجاحا كليا فى استئارة مواطن الترمج داخل الشخصية ، لأنه ظل ينشد أطرا عامة يمكن أن تتجلى من خلالها مواقف شديدة العمومية .

فلكى يستطيع أن يوصل « المعنى » الذى ينتظله عازفاً عن المضاورة أن يطلق شخصوه لتتفاعل مع المعطيات التاريخية ، لقد ظل يحاصرهما بنطق التاريخ وأطره الضيقة ،

وإن كان يسعى إلى مزج الخاص بالعام . والمواقف التي اختارها - باستثناء مشاهد قليلة - لم تقتنعنا بأن الشخصيات التي نتعامل معها شخصيات إنسانية حية ، يمكن أن نقابلها في معترك الحياة ، فتحدث لغتنا ، وتشعر معنا بنفس الآلام والأفراح الصغيرة ، التي نعيشها .

وهذا الخلل يأتي من فهم خاطيء يحيط بالشخصيات التي يتعمها الكاتب ، حين يظن أن الشخصيات التاريخية لا بد أن تنقل بالضخامة والأبهة - حتى وإن كانت شخصية ثائر من الشعب كحجاج الحضري ، أو حمزة - فيتحول التاريخ إلى مقولات لغوية ، بدلاً من أن يتدفق في حوار حي راق تحياه الشخصية في حركتها ، واحتكاكها بالواقع ، وتؤثر فيها به .

وحق الشخصية النسائية الأساسية في هذه المسرحية . . والتي كان يمكن أن تمنح هذه المسرحية بعض الدفء ، تتحدث عن مقتل أخيهما بتلك الكلمات الحماسية الغضوب ، وتصيح من عبارات قاصرة عن أن تنم عن الأسى الحقيقي واللوعة ، إنها تحدث حبيبها محمد ، فتقول :

« مكانك أنت هنا في الضلوع
ولكن خالد يكرى الكبد
فلا برد حتى تروى الغليل
وحقى نصرف هذا الكمد
تجلد فهذا زمان الجلد
ولا نأزف اليك
إذا لم تجفئ برأس قتيل
من القاتلين البغاة
فمهرى دماء الدلاء »

ولا يمكن أن يتحقق لنا الإدراك الكامل لأبعاد شخصية « عزة » من خلال مثل هذه المقولات المتشنجة التي تحول لنا أبطال المسرحية إلى شخصيات « متحفة » غاضبة دوماً ، وكأنها تعيش في اللغة ذاتها ، وتُسَوِّطُنا بعبارات فخمة . وتعبيرات شبيهة .

كذلك فإن شخصية « خورشيد باشا » التي حاول الكاتب « تنميطها » وإضفاء صفات الغباء والفظاظة عليها ، تتحرك مع الأحداث المنطقية ، بتلك المفاهيم القبلية المطروحة مسبقاً ، ولا يتم تجاوز القشرة التاريخية التي تحوطها ، لتتفاعل مع الحدث من خلال بعد إنسان مشحون بانفعالات حقيقية من زهو وجزع ، من فرح ودهية . فتتوقف عند كونها شخصية بلهاء مغرورة إنه ، يتحدث عمر الأرنبودي :

« وسأستأصل هذا الثيت المتطفل »

ثبت عماليك القطر
لن أبقي مخلوكاً في مصر
فهو يمتصون ثمار الأرض
أرض السلطان العثمان
يملكها شرعاً ويحكم الفتاح
ولسوف أعلم جمع الفلاحين الحقراء
أن يمنوا بحرارة هذه الأرض
حتى تمقل عزاة سلطان العثمانيين
لن يرفع فلاح عينه
أبى إن كانت تشرق هذى الشمس
أو كانت ستغيب »

لكن شخصية محمد على الثرية الأبعاد تتخلص شيئاً فشيئاً من ذلك القيد التاريخي الذي يعرقل تفاعلها مع الأحداث ، فتتولد الدراما من خلال ذلك التوتر الذي يلقها حين تبدأ خطتها في التحرك المحسوب صموداً إلى القلعة ، فهو في مونولوج جبد التشكيل ، وصداق الثورة ، يحدّد قانونه الأرحم :

« السيف القاطع
فلن يبيى يصعد أهل الدرجات
أن يعرف قانون السلم
وعليه أن يفهم قانون الحرب
أسلحتي هذا اليوم
السيف القاطع والحيلة
فالحيلة مفردة
كحصان أخرج
والسيف وحيداً
يقتل صاحبه »

تكتسى كلمات الألباني بحكمة معطاة ، ولديها تجرته وقدرته على استبطان عوالم المستقبل .

في حين تكون كلمات « عمر مكرم » متسقة تماماً مع قناعته في أن يعطي الولاية لحاكم عادل ، ولا تفاشنا تراجماته المميته ، حين يحدث الصدام مع « محمد علي » ولا يستطيع الكاتب النفاذ لأبعاد هذه الشخصية المستسلمة بصورة مطلقة ، مع أنها تملك قوة هائلة هي « قوة الشعب » .

ونعتقد أنه كان من الممكن توليد طاقة درامية ثرية لو أن الكاتب لاس في نفس « عمر مكرم » منطقة التردد والشك التي تقع بين إمكانية التمرد والثورة على « محمد علي » ، وخشيته من تحمل تبعات الثورة ، وفي نفس الوقت قناعته في أن يستسلم

فالمؤامرة محبوكة أطرافها ، لذلك لا نستغرب نيرة الانكسار
التي تطرق آذاننا حين يخاطب « عمر مكرم » تلميذه
« عثمان » :

« يا ولدى قضى الأمر
ماذا يفعل صوت واحد
وسط هدير الأصوات
من خان قضيت مات
فلماذا أصرخ في مجتمع الأموات
صار شيخ الأزهر صفا
وأنا وحدي صف
هل يتكأ هذا الصفا »

وفي ذروة الألم يقابل الكاتب بين الإحساس الفردي
بالهزيمة ، وبين ثقل الندم على ضمير الرجل المتهم من لدى
الجمهور — وأعتقد أنها نظرة الكاتب نفسه — بتكوين الظالم من
حكم مصر :

« إلى متهم عند الناس
أن وليت الظالم
لم يعد الأمر كما كان
حقا متضحاً تنسكب عليه الشمس
الرجل بناور في المنطق
ويتاور أيضا في الفعل
حتى التبس على الأعين
معنى هدى الأشياء »

صار صمت « عمر مكرم » تسلياً بالأمر الواقع ، ولم تسعفه
الحيلة ليواصل معارضة الوالى الذى وضعه في مأزق الصمت ،
أو مواجهة نفوذ الألبانى ، فكان أن غشى المخامرة !

وهكذا أثقلت شخصيات المسرحية بمعطياتها التاريخية ،
فتقلصت رقعة الحركة ، التي كان من الممكن أن تغتنى بإبراز
اللامح الإنسانية الخاصة بكل شخصية على حدة ، من خلال
تحديد أكثر وضوحاً لتطلعات الشخصية الدرامية .

○ بناء الصراع في المسرحية

الإنسان ذو إرادة حرة ، وهو في حركته لتحقيق أهدافه
المعلنة أو المستترة يتصادم مع إرادات أخرى تسعى هي الأخرى
لتحقيق ذاتها . وتتشاجر المصالح وتتنازع الأهواء لتولد في
النهاية انتصارا لهذا الطرف أو ذاك . ويكون إدراكنا لطبيعة
الصراع ، وكنهه ، ونتيجته قادرا على منحنا قدرا من
الاستنارة ، لفهم الأبعاد لحاقية من حركة التاريخ ، لنقيس على

للظلم حين يتحالف الألبانى مع الشيوخ الموترين لكن
كلمات « عمر مكرم » جاءت كالصوت المفرد في خضم هدير
هائل يتلعب أى تبرير لوقفه المتردى .

هل يمكن إدانة « عمر مكرم » الذى افتقد الوعي ، وغابت
عنه أهمية أن يظل صوت الجمهور عنصرا أساسيا ومؤثرا في صنع
القرار ؟ أم أننا يمكن أن نغمض الطرف عن حركته الخاطئة
حين ترتب العناصر المتراخدة والغائبة والتي تنفى أى احتمال
لثورة يقودها الشعب ، وتؤجج نارها الأمة ، وتسفر عن
إمكانية تألق زعيم وطني تباعه الجمهور كوال على مصر ؟

لا شك أن كافة العناصر تميل لصالح تلك الهبة
الجماعية ، لو أن القيادة الشعبية المتمثلة في « عمر مكرم »
و « المهدي » و « والسادات » كانت تلك استبقارا يفظن
لاهمية الورقة الرابعة التي أحرقت على منضدة تاريخنا العربى
المعاصر دون مبرر .

في بداية الثورة ، يأتى موقف « عمر مكرم » صليبا
ومتماسكا ، في مواجهة خورشيد باشا :

« يصلى البابا دوماً لغرور النفس
هذا البابا القاسى القلب
يزن بقسوته أوضاع الحكم
ومطالبه متأنقة ومظالمة
جمع المال بكل سبيل
إخضاع شيخ الأزهر
لإرادته العمياء
حتى يبقى صوته
أعلى صوت في مصر
لكفى لأمن أن الناس
دوماً أعلى صوتاً من صوت الحاكم »

هذا الإيمان المطلق بأهمية دور الشعب ، ينكمش تماما حين
يعمد « محمد عل » لتدبير مؤامره ، وينجح بالفعل في إبعاده
عن منطقة التأثير وتقليل أظفاره يقول « عبد الرحمن الرضى » في
إشارة ذكية إلى مؤامرة محمد عل وتواطؤه مع الشيوخ الذين
أوغر صدرهم الحقد « وكان مطمئنا من قبل إلى حكمهم .
وأنقا في تحيزهم ، وبهذه الوسيلة يضع السيد « عمر مكرم » في
مركز حرج ، فإذا هو أجاب الدعوة ، وقيل حكم القاضى
والشيوخ ، خرج من التقاضى مغلوباً ، وحينئذ يكون لمحمد
عل باشا أن ينفيه جزاء خروجه بدون حق على ولى الأمر ، وإن
لم يحضر كان امتناعه في ذاته خروجا أيضا على السلطة
الشرعية » .

ضوئها معطيات الواقع تلمسنا لتفسيره وفهمه وإدراكه المزعى .

وشخصية « عمر مكرم » تملك مقومات البطل التراجيدى فى صموده ، ومقاتلته ثم انهزامه ، ويحى انكساره لا لأنه تخلى قوى غيبية قاهرة ، بل لسبب واحد كان يكفى للإطاحة بكل أحلامه — فى أن يجعل من الشعب قوة تساند الحق وتغالب الظلم — ذلك السبب هو غياب وعى مستبصر ، يفهم قانون الواقع ، ويتصرف على هديه .

ولذلك كانت حركته الفردية التى لم تستند إلى حركة الشعب ، ولم ترتبط بالشارع ارتباطا وثيقا ، حين جد الجدد وحى الوطيس ، فأخذ يضع قدما على بلاط السلطة — يركبه فى ذلك دوره فى تولية الألبانى — وقدما أخرى فى ساحات القاهرة التى تموج بالثورة . ولقد حاول محاولات مضنية أن يتخطى معطيات واقعه . فكان السقوط .

وبالرغم من كون الصراع الأساسى ، والمواجهة الدرامية المحورية فى المسرحية ، بين « عمر مكرم » و « محمد على » إلا أن مشاهد المسرحية لا تخلو من صراعات ثانوية ، صُبت فى المجرى الرئيسى للحدث .

فلن تغفل الصراع بين « حجاج » وابنه « خالد » ولا بين الولاة الذين أرادوا اغتصاب الفتاة ، وذلك التحدى الماكر بين « عمر مكرم » و « كزيم شعبي » وبين خورشيد باشا بغية إسقاطه .

وتبقى الملاحظة الأساسية أن الصراع ظل خارجيا ، لا يتوغل فى أعماق النفس ، فيتلمس ذبذباتها وشحنات الألم النادرة ، فى حياة الشخصيات التى تتحرك فى خط مستقيم دون تغرجات ، مما يجعل المسرحية تدار من خلال صراع أحادى الجانب ، دون استبصار للعمق الدرامى الذى يمكن أن تولده تفجرات الذات فى لحظات الزهو أو التردى .

فاحظ الدرامى الذى عكف الكاتب على رسمه وتعميقه ظل يتوكل على دلالات جزئية لا تخفى على ذهن المتلقى ، وفى اتجاه مستقيم دون انحناء ، فيتنا تتعقب مسار الأحداث دون توتر لأن الحركة مرسومة بدقة من البداية إلى النهاية ، ولم نشعر بأبعاد أية حركة داخلية تجري فى عمق النفس .

فشخصية مثل « محمد على » التى كانت تمتلك وعيا كاملا بطبيعة أبعاد الصراع ، فلم تمر بلحظة ندم أو ضعف ، وإذا كان الواقع يمكن أن يمنحنا شخصية سوية متصالحة مع ذاتها ، محددة طريقها ، وتختار الوسائل لبلوغ أهدافها ، مهما كانت درنية ، فإن معالجة مثل هذه الشخصية دون صراع درامى بينه

و بين نفسه ، وبينه وبين غيره يصبح أمرا صعبا للغاية ، ونهماهل هذا الصراع يصير أمرا غير مبرر .

نستطيع أن نزع أن الصراع الذى سعى الكاتب للكشف عنه كان صراعا خافتا ، وأن استبطان شعور الشخصية لم يصادف نجاحا ، لأن الحركة عنده ظلت تتعامل مع الخارج ، والصراع الذى تنجح الكاتب فى الإمساك به وتعميقه هو صراع إنسانى بالأساس بين رغبة ، حمزة ، فى الاقتتان بعزة (خطيبة صديقه شهيد الثورة) ، تخوفه من أن يصبح اقترانه بها مدعاة للتساؤل .

إنه توتر إنسانى مشروع ، وقلق حقيقى ، نشعر به تماما ، لأنه يحس مشاعر ذاتية حمزة ، وهو أكثر أبطال المسرحية وعيا وفهما لأبعاد الصراع الذى كان من المفترض أن يدور بين جموع الشعب من جهة ورموز التسلط . يتحاطب حمزة صديقه عثمان . يقول :

« حقا أنت صديق مخلص
ولذا أستعنيك

إن كنت لعمرة مالا حقا
هل تعتبر الجبل عناية
فى حق محمد ؟ »

يقترن حمزة بعزة ، ويستكمل مسيرة الثورة ، لكن يعنى السؤال متواجدا :

لماذا لم يحم « حمزة » بدوره العلوى فى طرح القضية بصورتها الصحيحة ، وهى ضرورة أن يتولى حكم مصر رجلا من الشعب نفسه ؟

ولماذا لم يجر الصراع برؤية معاصرة تطرح مقولة حمزة كراى قابل للتنفيذ ، خاصة وأنه عرف أسرار اللعبة .

« إن الحق منوط بالخنجر والسيف
الحق العدل الأمن

أشياء لا تبدلها فى الطرقات الربيع
بل يجلبها السيف
ما فائدة الراحة

فوق فراش المرض ، وتحث جناح الدل
أخرج فاقظ يا مقهور عدوك
أو فليقتلك الأعداء »

كان هذا الاكتشاف الباهر غروجا من شرنقة الصمت لقرون عدة ، وتحث وقع طلقات مدافع « خورشيد باشا » ، ووقع حوافر خيوله التى احتمت أخيرا بجدران القلعة، يتفاوت

الصراع في حدثه على مدار مشاهد الفصل الثاني ، وقد تحفت حدثه في مواقف التأمل وإعادة الحسابات ، كما في المشهد الأول ، في حين يتصاعد إيقاع الأحداث ويستخدم الصراع - وإن ظل عسوريا في دوى القنابل ، وصليل السيوف - حين تحاصر جموع الشعب القلعة .

ويأتي صوت « عثمان » كصلى لحكمة تبرق بالتاريخ . لكن كيف تستثمر - يا عمر مكرم - هذا الغضب :

« لقد فات وقت الرسل
ولكننا فالرون لأن الهوان
أذل اصطيبار السنين
وعلم آياهنا يركعون
أمام القروود
فامولنا للضرائب
وزوجاتنا للجنود
وأطفالنا للمجاعة
وإخواننا للقيود »

لقد كان يوسع الكاتب أن يفجر صراعا أشد حدة ، وأكثر عمقا ، لو أنه تطرق إلى المناطق الوعرة داخل النفس البشرية التي جعلت « عمر مكرم » (فارس الشعب الأول) يسلم بمثل هذه البساطة ، ويرحل إلى دمياط في هدوء ، وأقت إلى تحالف الشيخ « المهدي » وزميله الشيخ الشقراي مع القائد الألباني لإحكام مؤامرة النفي . إنها مناطق خصبة للدراسا لم يقترب منها الكاتب إلا لرصد وقائع تاريخية محايدة ، حيث غلبه عليها طابع الحكاية ، وما قد يتخللها من تبريرات توضّح ، ولا تنفي شبهة المؤامرة مع الداهية الألباني .

وهل هذا النحو لم ينعنا الكاتب إلا بوجود ذلك الصراع الخارجى بين أبطاله في حركتهم المقلية - بالتاريخ - وإن لم تنب دلالات الأحداث ، خاصة في المشاهد أسقطت رموزها على الواقع ليعتبره ، لكنها في المقابل تطورت في اتجاه التراكم لا التنوع !

● اللغة والحوار في المسرحية

لا يدور الحوار مجزول عن حركة الأحداث بالمسرحية ، تلك بدئية ، إلا أن التشرية لبعض عناصر العمل المسرحى قد تقتضى التخصيص دون أن يؤدى ذلك إلى عزل تلك العناصر عن علاقتها العضوية بعناصر أخرى تتشابه ليتخلق النص الأدبى .

ولقد أجاد (محمد أبو منة) في أن يحول الوقائع التاريخية القديمة إلى واقع حى متحرك حين تعامل مع أبطاله من منظور كونها شخصيات إنسانية لها حق الحب ، والبغض ، والتخاصم ، والتمرد ، مثل شخصيات ، « حمزة » و « عثمان » و « صالح » و « عمار » و « أمينة » و « عزة » .

ولكن جانبته التوفيق - في عدة مشاهد - حين تعامل مع شخصيات أخرى برؤية يتغلها التاريخ ، فجنح إلى التضخيم والمبالغة مثل شخصيات : « عمر مكرم » و « محمد علي » ، و « خورشيد باشا » ، و « ديوان أفندى » ، و « المهدي » و « السادات » والكاتب قد استقى حوادثه من وقائع التاريخ واتخذ من الشر أداة للتعبير ، وإطارا لتحرك من خلاله الشخصيات ، من خلال منحى درامى متنام .

في مفتتح المسرحية يلجأ الكاتب إلى الكورس . وهو لا يلعب أى دور في الحدث الدرامى ، وأحسب أنه أقبح على المسرحية ليقوم بالتمهيد النفسى للأحداث ، في إيقاع جنائزى ، سوف نلمس ما يبرره حين تأخذ المشاهد في التتابع . ويغيب الكورس إلى آخر المسرحية ، ليعود للمرة الثانية والأخيرة ، وليعقب على انتصار شعب رشيد في حربه مع جند انجلترا (حملة فريزر) وأننا لوحظنا المقطعين ، لا كتسبت المسرحية تماشكا بغياب دور الكورس التقليدى ، الذى لا يسهم في تطوير فعالية الأحداث .

وتتركز أزمة « عمر مكرم » - كما أشرنا - في عدم وعيه بقوانين الواقع ، والدلالة المزدوجة التي يمنحها لنا من خلال حركته استنادا الى الشعب ، وغياب فهم واضح لدور تلك القوة الصاعدة تجهد تجسيدا فنيا في الحوار الرائع الذى تحتج به المسرحية . فصوت « حمزة » الذى يغالبه البكاء يحاول أن ينقذ ما يمكن إنقاذه في سعيه لإعادة الدماء لشرايين الثورة :

« يا شيخى هل تذهب
لا تذهب
نحن حراب مشرعة في كفك
من يبقى بعدك
يلتجئ إلى الناس ؟
هل للعبد سوى بيتك ؟
هل يخلق هذا الباشا بليت العبد »

إن الحزن الذى يتسرب إلى الألفاظ فيمنحها مرارة الظفر التاريخي المحيط لآمال الناس في الثورة ، تقابله حكمة مصمتة ، تجعل خلاص المؤمنين والمعذرين معقلا عن غد قادم ، لا نستطيع استجلاء آفاقه - نفس التيمة الأبدية التى يعشقها

الثائر العربي المتردد حين يضع مصيره بين يدي الأقدار -
ويغشى من مواجهة لا يدرك نتائجها !

« من خلق الحق سيره الحق
يا حمزة يا عثمان
من خلق الناس عليه رعايتهم
والعدل تتيه عين الله
وسيلد الظلم الأعداء
وسيلد الحق الأنصار
وسيلد في هذا البلد المظهور القهار
رجل يدفع عنه الأعطار »

هذا الاستسلام للواقع المرير ، المشوب بالتصاغر ، يقابله
دهاء الألباني ، حين يأتي صوته قويا وحاسما :

« يا ديوان
إلى أصدرت الأمر الآن
أن ينفي هذا الشيخ إلى دمياط
لن أقبل فيه شفاعا
فلتكتب هذا الأمر الآن »

وهكذا تنسج اللغة في سلاستها وصفاتها مع طاقاتها
التعبيرية ، ولعل من أبرز المشاهد التي يسرع (أبو سنة) في
تعميق ملامح شخصه من خلال حوار ، صدر المشهد الأول
حين تخاطب أمينة حجاجا ليخضع ثوب الحزن :

« ساحل حزو وحزنك هذا الثقيل
ساحله كالحيال
وأنت تروح لروح العيال »

ويأتى رده متقلبا بالفعمية ، وتنبههم الكلمات في إطار
مدلولاتها الجزئية ، ثم ما تلبث أن تتسع لتستوعب واقعا مليئا
بالزخيم :

« وأين هو الرزق في بلدتك
وهذي الذئاب على كل باب
وما عاد تكفي الغلال
فهم يأكلون البشر »

وقد استخدم الكاتب في حوارهِ إيقاعات موسيقية تؤلف
المنحى الدرامي السائد في كل مشهد . ففي المشهد الخامس من
الفصل الثاني - على سبيل المثال - حيث تعسكر طلائع الشعب
محاصرة القلعة ، وحين تلوح في الأفق دلائل انتصار الشعب
على جلاديه ، تأتي أبيات الكاتب الشعرية - محملة بمسحة

رومانسية تميز شعر « محمد أبو سنة » فنضيف الموسيقى الى حدة
الانفعال بمبدأ أخاذ ، خاصة وأن الصورة الشعرية تأتي بسيطة
لا افتعال في تكوينها :

« ما أحل أيام النصر
تنمش هم الأرواح اليابسة المكتنبة
تجلو صدأ الحزن
فلترحل عن كل سباه مصرية
هذي الغربان السوداء
ولتأت الشمس الذهبية
لتغنى فوق حقول القمح
وليتنثر الأمل الزاحف نحو القلعة »

قد نستشعر في الحوار تأملا ، يتسق مع حالة الانتظار التي
يعانيها « محمد » ورفاقه في موقعهم بالقرب من القلعة ، بينما
يتزايد الإيقاع في حدثه خلال المواقف الحاسمة التي تنصاد فيها
الإرادات . ويكتسب الحوار توترا ينمكس على انتقاء الألفاظ .
ففي المشهد الرابع من الفصل الثالث يجتهد الحوار بين « عمر
مكرم » و« ديوان الندي » ، ويحاول الكاتب أن يطوِّع حوارهِ
الشعري لحاجة الموقف الدرامي ، ولنجتزئ هذا المقطع الذي
يعبر عن الموقف الذي سيتحول من جدل عنيف إلى خصومة ،
هي بداية المواجهة :

عمر مكرم : يرجع ثم يعود
من عادته رقة قوله .
ويعود فيفسو فعله
لا يلتزم بمهاد أبدا
والله الواحد

لأكون بيني حتى يرفع هذا الظلم
ديوان الندي : يصمد بعض شيوخ الأزهر هيرك
وسير ضيكم عند اللها
عمر مكرم : هذا ما أخشاه
أن يرضيكم عند اللها
ثم يجيب الظن

وهكذا عكس الحوار طبيعة الصراع الدائر في مصر عشيّة
استلام « محمد علي » لمقاليده الحكم ، وكشف في جلاء طبيعة
القوى التي حاولت استلاب مصر حريتها . لقد حاول الكاتب
في دأب أن يوفق بين المعطيات التاريخية ورسوم شخصيات ذات
أبعاد إنسانية - ما يجعلنا نشير إلى قدرة شعرية تقترب في طموح
من حلول الدراما .

من الأضواء الساطعة التي يستطيع أن ينير بها مناطق معتمة ومبهمة من تاريخنا العربي ، الذي لا يزال في حاجة إلى مثل هذه الجهود المخلصة ، من أجل ترسيخ مسرح شعري عربي ، متين البناء ، عميق المغزى !

دسباط : سمير الفيل

إن مسرحية « حصار القلعة » عمل جاد ، يعبر بعمق ودراسة عن الصراع بين المثالية وبين معطيات الواقع ، في فترة تاريخية تقع على مشارف القرن التاسع عشر .
وفيها أرى فإن شاعرنا « محمد أبو سنة » لا يزال عنده الكثير





الشعر

- | | |
|-------------------------|-----------------------------|
| عز الدين إسماعيل | ○ المأساة الملهاة |
| كمال نشأت | ○ قصيدتان |
| أحمد عنتر مصطفى | ○ ثلاث قصائد |
| محمد جميل شلش | ○ قصيدتان |
| وقاء وجدي | ○ انتظاراً . . . لسيل العرم |
| هشام غنيم | ○ زئيفة بين الرماد |
| ياسين طه حافظ | ○ تينة نهر الشيخ |
| عبد الله السيد شرف | ○ من مذكرات أيوب |
| عادل أديب أعفا | ○ أبداً من دمي |
| نعمان عبد السميع الحللو | ○ ملكة العيّن |

المأساة الملهاة

عزالدين إسماعيل



تجدر العبرة ساخنة فوق الرقعه ...
توقظ فيها مدنا وتضاريس وأعلاما ،
ترسم وجه المأساة .

تنطلق الضحكة في وجه الريح المصلوبه ..
في الأفق الميت ، ترسم وجه الملهاة .

سقطت في قلبي العبرة
سقطت في قلبي الضحكة
المأساة الملهاة ، الملهاة المأساة !
حزني مضحك
ضحكي مفسول بشآبيب الأحزان .

وأنا الآن
لا أدري هل أصعد أم أميط
أخطو نحو الذروة أم أنحدر إلى القاع
فرسي عقرته ذئاب الأيام
وجراي منتفخ بالخيز المسموم
وأنا مقعد
فرسي يهبط بي - لا أدري - نحو الذروة
أم يصعد نحو القاع
والذروة والقاع فراغ عمق .

وأنا مقعد



أن أصبح أمثلة عصر تحنقه المأساة الملهاة
عندئذ لن يضحك مني من يسمعي

لن يرثي لي من يبصرني
عبتاً أرتد إليك
يا عين الحكمة
في هذا الزمن المختل .

عز الدين اسماعيل

خدبزت قدمي حين اشتعل برأسي الدم
فأنا لا أمشي ، لكن أنكلم
أطلقي خيل القول صهيلاً مبوحاً
نهبة نازقة الأوتار جريحه
كبحاً توقف مدنا وتضاريس وأعلاما
غرقت أزمانا في قاع المأساة الملهاة .

وأنا قد خلدت قدمي حين اشتعل برأسي الدَّم
ولقد زعموا أن القول - إذا لم يرفع الفعل - عَدَم
فأنا الآن
لا حيلة لي في أن يبلغ صوت الأذان
إلا أن أمشي في الأتواق على رأسي ،
أن أهبط نحو الذروه
أو أصعد نحو القاع

قصيدتان

كمال نشأت

١ - وداعا باريس

القط الأسود

يتمطى

بجوار النافذة الوسي

ورذاذ مثل دموع الفرح الطفل

يساقط في ورق الأشجار الممتدة

إسراع العمال على الأرصفة المبلولة

وصرير العربات المثاثب

وبقايا ليل باريس من أكياس ملقاة

وكثوس ورقته

عربات اللين . . وصحف اليوم الطالع

أسياء مخازن وشوارع

تتوالى في إيقاع لا تبتنى حلل

والتاكسي يحملني تحت رذاذ الضوء المطر

نحو مطار (ديجيول)

أتلقت حولي . . مكسور القلب

أودع باريس

٢ - أحبها

أحبها

ولست أدري كنه هذا الحب

أوما رأيت طائراً

ينسج يوماً عشه

وليس من علمه براعة النسيج . .

كمال نشأت

ثلاث قصائد

أحمد عنتر مصطفى

(١) النيل

كُلَّمَا جُمْتُ كَانَ جَوَارِي ...

تَمَدَّدَ فَوْقَ سِرِيرِي ...

لَأَمْعَا كَانَ كَالْتَصَلِّ ...

فِي اللَّيْلِ ...

فِي الْحُلُمِ ...

فِي الْخَاطِرَةِ ...

لَمْ تَكُنْ مَسَاتِ الْمَحِينِ فِي شَاطِئِهِ ...

وَلَا أُمُّ كَلْبِهِمْ تَشْدُو لَهُ ...

وَالْفَوَائِبُ غَابَتْ ...

وَلَمْ تَأْتِ شَمْسُ الْأَصِيلِ ...

رُؤِيداً ... رُؤِيداً تَسْلُلُ ...

ثُمَّ تَمَدَّدَ فَوْقَ سِرِيرِي ...

لِيُورِتَاحَ كَالْتَصَلِّ ...

فِي الْخَاصِرَةِ ...

.....

.....

.....

بُقْعَةً مِنْ دَمٍ فِي الصَّبَاحِ : هِيَ الذَّاكِرَةُ !!

(٢) خارطة جديدة

لوطن لا يغيب

فِي عُيُونِ الصَّغَارِ تَوَالِبُ ...

فِي مَطْلَبِ لَانِزَاةٍ ...

تُشَيِّعُ زَوْجاً لَدَى الْبَابِ ...

[... حَاكَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظِلًّا نَجِيلاً ...] ...

فِي عُلْبَةِ السَّجَائِرِ يَزْهُو بِهَا مُغْتَرِبٌ ...

تَسَابِقُ الرِّعَابَاتِ - الْأَكْفُ الْبَهَا ...

وَتَتَسَبَّحُ أَحْدَاقُ هَذِي الْعُيُونِ خَيْرُوطِ الدُّخَانِ ...

خَارِطَةٌ تَقْتَرِبُ !!

فِي امْتِدَادِ الطَّوَابِرِ بِالْقَنْصَلِيَّاتِ ... كَانَ ...

وَفِي خَاتَمِ الْجَوَارِ السَّفَرِ ...

فِي سَطُورِ الصَّحِيفَةِ يُكْمُنُ ... يَسْكُنُ إِحْدَى الزَّوَايَا ...

[... كَيْفَا يَسْقُطُ الصَّغَرُ فَوْقَ فَرَسِيهِ ...]

مِنْ وَدَايِ السُّحُبِ ...

كَيْفَ لِلْعَيْنِ تَهْوِي عَلَيْهِ ...

تَمَيَّزَهُ !! دُونَ أَلْفِ خَيْرٍ ... ؟؟] ...

كُنْتُ أَحْسَبُهُ وَجَبَةً مِنْ طَعَامِ شَيْءٍ لَأُمِّي ...

وَصَرَخَتْ أَبُ !!

يُوجِهِي ؛ جِيْنَ أَعَافَ الدُّرُوسَ ...
وَأَهْرَبُ ؛ إِذْ يَتَصَبَّبُ دَقَقُ الْمِيَاءِ ؛
بَحْمَانَا الشَّتَوِيَّ عَلَى جَسَدِي ...
فِي الصَّبَا الْمُسْتَجِمِ بِدِفْءِ الْأُمُومَةِ ...
وَالصَّوْتِ يَنْهَرُنِي يَسْتَحِثُّ الرَّجُولَةَ
كَأَنَّ فِي الْخُطُوطِ الَّتِي تَتَعَثَّرُ ... أَوْ تَغْتَضِبُ
حَيْثُ يَزْهُو أَبِي بِأَيْبِهِ فِي صَبِيحَةِ عَيْدٍ !!
إِلَى مَسْجِدٍ ... كُنْتُ فِي يَدِي ...
أُذَكِّرُ الآنَ خُطُواتِنَا لِلْمَقَابِرِ ...
وَجَهْ أَبِي الْمُتَغَضِّبِ ...
أَوْ صَوْتَهُ الْمُتَغَضِّبِ
وَالْبَسْمَلَاتِ النَّقِيَّةِ فَوْقَ الْعِظَامِ ...
وَزَوْرَتَنَا فِي الْمَسَاءِ لِأَعْمَانَا ...
كُنْتُ أَحْسَبُهُ غَابَ !! هَا هُوَذَا يَشْرِيْبُ !!
فَأَيَّةُ يَلْتَهَبُ
فِي رَمَادِي الذِّيرِ ؛ جَسَدًا ؛ يَتَصَبَّبُ !!

(٣) طرقات على بوابة الريح !!

أَوْفَقُونِي عَلَى بَابِهَا ...
كَأَنَّتِ الْأَرْضُ وَاسِعَةً ...

وَالسَّاءُ تَتَلَدِّي جَنَاحِي ...
وَالْأُمْنِيَّاتُ تُزْفَرُفُ فِي الصَّبْرِ ...
وَالْأَغْنِيَّاتُ الْبَعِيدَةُ تُوْبِضُ فِي الذَّهْرِ ؛ خَلْفَ الْمَذَى الْمُتَفَضِّلِ
لِئِمَّا امْرَأَةٌ مِنْ دُخَانٍ وَمَعْدِنٍ
جِيْنَ فَاجَأَتْهَا فِي دَمِي عَارِيَةٌ
عَادَرْتَنِي ؛ أَخْلَصُ مِنْ دَمِهَا ذِكْرِيَّاتِ الطُّفُولَةِ ؛
بَعْضُ الدَّمِي فِي خِيُوطِ الْجِنَادِ الْقَصِيِّ تُشَابِكُنْ ...
ظِلًّا مِنَ الذَّهَبَةِ الْبَكْرِ مُرْتَبِشًا ...
كُنْتُ مُرْتَبِكًا ... وَالْأَسَى الْمُتَمَطِّلُ
وَأَكْبَدُ فِي أَسَارِيْرِ قَلْبِي ؛
الطَّحَالِبُ تَنْمُو عَلَى خَافَةِ الرُّوحِ ...
أَسْتَلُّ أُمْنِيَّةَ خَايَةِ ؛
وَجَهْ جَارَتَنَا ...
وَالصَّبَاحُ الْمَجْلَلُ بِالْأُمْنِيَّاتِ الْمَلُوبِ ؛
وَعَارِطَةٌ مِنْ مَلَكِي الصَّحْوِ
سَـ فِي الزَّمَنِ الْمَذْرِيَّ ...
... « سَلَامًا ... »
هِيَ الرِّيحُ قَالَتْ ؛ وَبَرَّتْ ؛
وَلَمْ تَبَيِّنْ إِلَّا مَشِيئًا تُضَرِّجُهُ النَّارُ ...
أَوْ صَرْخَةً تَتَرَنَّعُ فِي الْبَرِّ ...
أَوْجُنَّتَا ...
مِنْ دِمَاءٍ ؛ وَسَوْسَنُ !!

بغداد : أحمد حنتر مصطفى

قصائدتان

محمد جميل شلش

النورس والحوذة

كَرْفِيفِ الحِلْمِ الأَبْيَضِ
بَيْنَ بَقَايَا القرية والماءِ
كَانَ يَرُوحُ وَيَغْدُو مِنْهُجَكَا
يَجْمَلُ فِي المَقَارِ بِقَايَا أَشْيَاءِ
مِنْ رَوْضَةِ أَطْفَالٍ
ذَمَرَهَا جَفَدُ الأَعْدَاءِ ،

وَكَزُورِي مَوْتٍ
فِي لَيْلِ كَوَابِيسٍ سَوْدَاءِ
كَانَتْ تَقْرَعُنِي
وَتُذَمِّرُنِي
خَوْذَةً جَنْدِي تَطْفُو فَوْقَ المَاءِ
وَتَنَامُ عَلَى مَوْسِيقَى الصَّمْتِ
وَرَفِيفِ قُلُوبِ الشَّهْدَاءِ .

وَلَعَلَّ الحَوْذَةَ كَانَتْ لَأَخِي
أَوْ كَانَتْ لِصَدِيقِي
أَوْ كَانَتْ لِغَتِيلٍ مِنْ جَنْدِ الأَعْدَاءِ
وَلَايَ كَانَتْ . .
فَهِيَ شَهَادَةٌ أَنَّ الحَوْبَ قَتَاءٌ

وَأَنَّ السَّلْمَ عَطَاءٌ

ولهذا . . .
كَانَ النُّورُسُ بَيْنَ الطُّلُقَةِ وَالطُّلُقَةِ
يَقْلِمُ الحِلْمَ الأَبْيَضِ
يَهْطِلُ لِلْحَوْذَةِ مِنْهُجَكَا . . بِبَقَايَا أَشْيَاءِ
كَانَ . . كَكُلِّ الشَّرَفَاءِ
يَبْنِي عُشًّا
لِيَحْدِ الأَيَّامِ السُّعْدَاءِ

وَسِيمَضَى الأَبَاءِ
وَيَأْتِي الأَبْنَاءُ
وَتَنْظُلُ الحَوْذَةُ
تَحْيَا فِي ذَاكِرَةِ المَاءِ .

سيرة ذاتية لمحمد بن مقله

-١-

وُلِدْتُ فِي بَغْدَادِ*
وَعَشْتُ فِي حَارَاتِهَا ،
أَسْتَهْنُ الْخَطَّ ،
وَأَهْوَى لُغَةَ الأَجْدَادِ

وأكتب الشعر لنفسى
قانعاً : أن كثاف العيش خير الرُأد
وخيراً ما يبقى بدير الموت والميلاد :
كنز الهوى الغالى
ومجدّه العالى الذى يسمو على الأعجاذ

-٢-

نشأت في مدينة الحلوة - شهر زاد ،
وعشت في طليعة الرواد
بدأ صناعاً ، مرتين خطت القرآن
وكنّت فكراً مبدعاً في حلبة البيان
ثلاث مرات

بكل الحميد ، والرّضوان
والحب ، والكرامة . . استوزنى السلطان
في دولة الخلافة
فانعدمت ما بيننا المسافة
وعشت في ديوانه العامر في بصيرة الأمان
وقلت في لسان صيدى : سيدي السلطان
بأعظم الأيمان
وكل ما في جوهر الإنسان
من نزع للخير والعطاء
سأخدم الملك وحرف الضاد
والله ، والعباد
وذى حياتي :

غير أن سيدي - الخليفة - السلطان
من بعد ما استهلكني في عالم الأسماء
جدّ لسانى ، وبدى الصنّاع ،
في غصبة حقّة
ثم رانى عارياً في عالم الضياع
فعمت منيباً مع السواد ،
لا دار تزويجى ، ولا أهل ، ولا أولاد ،
يخففون ما أعان
في ليالى حلوة الحلوات - شهر زاد .

-٣-

ولدت في بغداد ،
وغيبت في دروب ألف ليلة وليلة ،
وإن سألتهم :
فأنا محمد بن مقلّة
أُبعث في ذواتكم معذباً مضام
لأننى مازلت عبر رحلى ، من قبل ألف عام
أجوب أرض الضاد
كسندباد . .
دوما زاد ولا شرع ،
أبحث عن ذراعى
بين الفراتين ، وأرض الشام
وتونس الخضراء . . والأهرام .

بغداد - محمد جميل شلش

محمد بن حل بن الحسين بن مقلّة (٢٧٢ - ٣٢٨ هـ) اشتهر بجودة الخط وبلغ مرتبة عالية في التحو والشفة والبلاغة ، وأجاد البيان مشهوره ومعظمومه وكان بارها في علم الهندسة وبهذا العلم استطاع أن يبدع في الخط الكرى بالشكل الذى نراه عليه الآن .

ولى الوزارة ثلاث دفعات من (٣١٦ - ٣٢٢ هـ) على جهود ثلاثة خلفاء ، هم : المقتدر والقادر بالله والراضى ، تولى مرتين لى شيراز ، ثم سجن بسبب الوشائات والمكائد .

وقد نكه الحليفة الراضى ، وذلك بقطع لسانه ويده اليمنى ، التى كانت إحدى أدوات الزينة والجمال ، والذى قال فيها : قد خدمت بها الخلافة ثلاث دفعات لثلاثة خلفاء ، وكتبت بها القرآن مرتين تقطع ، كما تقطع لسانى النصوص .

انتظارا.. تسيل العرم وفاء وجدى

وسيل العرم هو السيل الذى دمر
سد مأرب فى اليمن القديمة وأغرق طولقائه المدينة

يشقىنى علمى ياملكى
لا أنجب منه سوى الحشرات ..
باعدت أرى مثل الناس ،
فتبهزى المراثيات .
لكفى أبصر جوف الأشياء
أقرأ ما تخفيه الأعين
خلف النظرات .
— أرضى ياسيدة الأرض بما تختارين .
مَنْ لا يرضى أن تجرى بين يديه ينابيع الحكمة ؟
هذى أرضى أرضك ..
وجنائى مهرك ..
وصأبصر دنياى بعينك -
فلا تبتسى
— تلك إذن بمنأى .

— هأنت مليكة أرض اليمن الآن
وهى بلاد خضراء النعمه ..
لو سرت بأى طريق تختارين

جاء الهاتف ليلا يدعونى
— ياسيدة الأرض اختارى
بين العلم وبين الأبناء
— فإذا اخترت العلم ؟
— تصيرين عقيبا ..
— وإذا اخترت الأبناء ؟
— ستموتين بجهلك معنى الأشياء ..
وموتين وقد ضاعت
حكمة أن الله تعالى
عَلَّمَ آدم كل الأسياء .
— العلم إذن يامولأى !
.....
مرُّ على صبرى ..
فامتلات نفسى نورا .
مسح على بطنى .. فعمقت .

لست ولّودا ياملكى ..
فلماذا تختار زواجى ؟

تمتلئ سلالك من ثمرات الأرض -
 بما لا عين تبصر
 ولسان يتذوق ..
 سيرى بين الناس وقولى -
 يامن صرت مليكة قلبى :
 أهنا لك أسعد من شعبى ؟!

سرت طويلا بين جنان السلطان ..
 لكنى لم أبصر غير الأحزان ،
 وقرود تضحك بين الأغصان
 لكن تنخر فيها الأدران .
 ويل من علمى !
 تسخ وجوه الناس
 فانا لا أبصر فى أوجههم
 إلا ما هو شأنه :
 فعيون جاحظة تسرق
 وشفاه حاكمة تحرق
 وقلوب عشش فيها الغدر وأفرخ
 سرت قليلا أحمل رعبى بين ذراعى ..
 من أين أتانى هذا المخلوق الأسود ؟
 ومتى يمكننى أن ألقى بين الأشجار وأهرب ؟
 هذا عرس ..
 وصراخ ينفذ من موال :
 لوضاع منى الذهب
 وإن أضعت الحبيب
 وإن أضعت الوطن
 كيف الحياة تطاق ؟

يكبر طفل الأسود بين ذراعى ..
 يصبح عملاقا ..
 يلقي أرضا
 ويدحرجنى حتى أصبح فى جوف الزفة ..
 أبصرت عروسا تذبح بين غناء القوم
 وهتاف المدعوين ..
 ودماءاً تهتر
 (قالوا عنها خير العرس)

شرب القوم جميعا حتى تملوا
 فرحوا ويكروا
 حتى ارتفع الماء
 بين جبال اليمن فصار ينطح رأس السد .
 قلت تعالنى تمشى .. نهوب ..
 تنسقط حلل الأخبار
 إذ تعبت روحى من حمل الأمرار ..
 سرت قليلا ..
 فرأيت الهيكل منصوبا
 وإذا صلوات الناس جميعا ..
 للدينار ! ..
 قال كبير القوم :
 - أريقوا الذهب الأسود فوق الأرض
 حتى يزكم أنف العالم ..
 قال كبير آخر :
 - فلنشعل كرة نلقها
 فوق الذهب الأسود ..
 وليشتعل العالم .

 هذا شعبك يامولاي ..
 وتلك جناتك
 تجرى من تحت الجنات الأنهار مخضبة بالدم .
 وتجور الفتنة بين روايبه
 لكن يأكلها الناس ويتسمون .
 فى الليل تراق دماء العذراوات
 وشيوخ البلدة يلهون عرايا
 ينتظرون
 أن يبعث فيها ثانية من خاصمهم لوط

 قلت أسير ..
 أهرب من هذا الليل الفاجش ..
 وعلى درب مسيرى
 وقفت حلقة أذكار :
 قال كبير هو :
 - لا يهرق من هذا الدرب سوى الكفار .
 فلنلق بهم فى النار ..

— يامولاي الذاكر
صدقتى . .

لست من الكفار . .

إني أعجول في مملكتي

أقرأ ما فيها من أسرار .

— لكن من عيتك في هذا الدرب الأستار
ألقي في زمرة أهل النار .

أجرى . . أجرى بين دروب اليمن -

أفر من الموت .

هذي مأرب . .

يتأرجع فيها الحق إلى أن يسقط مغلولاً

وأنا يرتج أمامي سلك يامأرب . .

لكفى أمل ألا ينهار .

قلت أنام لعل أهرب من أحزاني

لكن غشيت عيني على اليمن صحابه

تبرق

ترعد

تمتد من السد إلى عمق الصحراء . .

أسرعت لأخطر زوجي :

— كتب الله على بلدتنا أن تغرق

إن لم تدبر كيف تكون نجاه .

قال دعيني وحدي وانطلقى .

.....

عدت إلى سيرى فرأيت —

برابيع تسير على قلبمين

وسلحفاة تخرج من ماء الزهر

تستلقى فوق تراب الأرض على الظهر

ثم تعود سريعاً للماء .

هذا تفسير للرؤيا

فلأذهب لأرى ما خلف السد .

.....

ويلي !

هذي حُرُّ الجردان

تحفر ما بين الأحجار . .

يجعل كل منها حجراً من أحجار السد

لا يقدر أن يجعله رجلاً . .

فلتنبه ياشعب الآن

وليتحمل مسئوليته السلطان .

هرولت أفتش عن زوجي ومليكي

لكفى لأعرف أين . .

قالت إحدى المحطيات :

— سار الملك إلى جنته . .

أسرعت إليه . .

— ياملكي . .

يارجلي . .

يامولاي . .

لكفى أبصرت بزوجي

يعتصر الخمر

تحبش به الرغبة بين قيان حسناوات

هب إلى وقال :

— هيا لفراشك يامولاي . .

— هيهات الآن . .

هيهات !

أبعد عن مجلسك الفتيات . .

قلت له :

— ياملكي . . ظهر الجرد الحفار

قال : إذن نستبدل داراً من دار

نستبدل جارا من جار

من قبل نزول الأقدار .

— كيف ؟ وكاد السد على شعبك ينهار ؟

قال : نبيع الملك . .

ونوغل في الأسفار . .

— أتبيع الملك لتنجو يامولاي ؟

أتبيع ؟ أتنجو ؟

كيف ؟

زَنْبِقَةُ بَيْنِ الرَّمَادِ

هشام غنيم

هل يصلح القلب حين ينكسر ؟
 حين تسد الطريق بين غدى
 فلا غد جاءني ولا حلُمُ
 غنيتُ للحب ألف أغنية
 وكل لحن يعود مهزماً
 كان هنا في الضلوع أمنية
 وكان بين الرماد زنبقة
 بين يديه الطيور جائئة
 أجيشه بالسنين نازفة
 وملء عيني دمة جمدت
 يس جرحى يصير لؤلؤة
 يقول إن الدموع معصية
 بعدك لا بسة هنا غفرت
 يا ساكن القلب رغم فرقنا
 خيل الأمان الفراق كبلها
 أحلامها في القيود قد صدت
 يغتالها الشوق كل ثانية
 يا خارجاً من زماننا أملاً
 عُدْ طعم حلم جرى بفصتنا

دمع وراء السميون ينهمر
 وبين عمري الجراح والذكر
 خبائه في السنين ينتظر
 غنيتُ حبى لملى الوتر
 تولد أنفاسه فتحتصر
 كيف المني في الضلوع تنحصر ؟
 منها رحيق الحنان يُعتمر
 وتحث أهدابه غفا القمر
 يضيغ في عمق جرحها العُمر
 بها عصور الشقاء تُختصر
 في صدفة القلب صانها القدر
 ببسة الحب سوف تغتصر
 ولا زمان الجراح ينحصر
 إلأم وعدّ الموى منتظر ؟
 كادت لفرط الحنين تنفجر
 أيامها في الرماد تستمر
 فيها أسي الخيل حين تفكر
 مسافراً قل إلى متى السفر ؟
 ولملم القلب حين ينكسر

هشام غنيم

تينة نهر الشيخ

ياسين طه حافظ

عالية
وواسعة
وأنت قموت إن غادرت
تحسر كل ما أذخرت وما اتهمته
روحك في عوالمها
وماذا سوف تكسب إن بعدت وقد
خسرت حين عمرك والمذاقات التي جربت
أنواع المواسم والشذى والنوء والمطر ؟

وهذي تينة
ما بين بستانين تحيا ، قد أحاط بها
غريب من نبات الدرب والهمل الذي
تلقي البساتين الكبيرة للسواقي
تخاطب ذا
تخاطب ذاك
واقفة
ولا أحد من الماشين يعرفها
وظلت بعد هذا العمر يعزها
سياج الطين ، يعزها
سياج الطين ثانية
ونهر الشيخ يجري هادئا ، يجري

وقفت جوارها
ونسيت نفسي صامتاً أمتد
بعض فروجها .
تبادلني الحديث
أحس أني أغتلبني بطعامها
ونحن اثنان يتيمان للزمن البعيد
وملتقيان في هذا المكان
بدي على يدها

تساقيني الحنين
تظل لاصقة إذا فرعى انبرى عنها
وتسجيني لها .

بلا صفة أعيش أنا
سوى التين الذي أتمو بقربه
غير أوراقي عريضة
تضيق ما حملت معي .
وقلت كذا الذي يحيا جوار التين
شيء من غبار فوق روحه
وبعض الموت فوق يديه ،
وهذي تينة ليست كباقي التين :

وبعض الحزن غاب فوق سحبتيه
 أب شيخ يعاتب أو يُدير العين عنها ،
 أو يحزن وليس يعتب ،
 إنها ابنته
 التي لانت أرومته ، فها عرفت
 سوى النسج الذي تمصص ،
 ما منحت
 قرارتها إلى أحد
 وظلت في ثرى الزمن
 كبعض ثراه ،
 تلوح ناشفة
 وأوراق لها خضراء ، مثل بقية التين ،
 معلقة .
 كذا وسط الطريق تعيش مفردة
 غبار شاب خضرتها ، فغامت
 فهي معتمة
 ومثقلة
 تذردى عليها
 أو تذرد أسى
 آماليد البساتين القريبة ، وهي صامتة
 ترى الأطراف يانعة غضارتها

تشر ، ترف بالزهر
 فتحتي الرأس للجذر الذي عرس تحت الأرض :
 « مضى عمر
 بلا أرج
 بلا تين
 بلا لون يذكر أيا أحد ،
 يقربه
 سوى ودي حزيناً طافياً في الريح
 سوى وجهين من حجر
 أعيش
 أموت
 بينهما . . »

ونهر الشيخ يجري ،
 ونهر الشيخ ينظر ، أو يشيح بنظرة عنها
 إلى دنيا من الشجر
 يمر بها ،
 ويعرف تينة كبرت
 ومدت كل أفرعها تغطيه ،
 وقد شاخت
 بلا تمر . .

بغداد . ياسين طه حافظ

من مذكرات أيوب

عبد الله السيد شرف

.. هو المذُّ يعلم
وها أنت تسمع ذفقُ العصافير ،
تطلب دفتاً
ورأسك يرقد بين الذراعين
يسقط ريشك .. سطرأ .. فسطراً
هو المذُّ ، لا شيء يبقى
وتثقب كل الحوائط
نقش البلاط
ويُسَنِّقُ حرفك
ها أنت تحفر فوق المياه
هو المذُّ
تبكي السواقي على ضفتيك
وها أنت ترقد
تغشى الدموع ..
لعلَّ العصافير تلمحُ
تسأل
يعدو التساؤل نضلاً رهيفاً
تتيز الشرايين
أرجف .. أبكي
ومرجك يا مذُّ يعلم
فكيف يغنى كسير الجناح

فكيف يغنى كسير الجناح
— أنت الذي قد ذبحت العصافير ؟
— ما كنت أدرى
لماذا حلمنا بيوم جديد
وعيش رغيد
قتلتك يوماً . وكنت أغنى
زمانك أت .. وما كنت أدرى
وجاء المخاض
فعلقتُ رأسي على الساعدين
وبين الخطأ رحمت أعدو
يدور الزمان وأمضى
أفيس المسافة بين الفصول
وأهتف .. أقبل .. تعال
وتَمِّمْ فوق صدري
وَمُصِّ النخاع .. وَلُبِّ الشرايين
— ها أنت تصحو—
ولا شيء غيرك يا مذُّ .. خلني
وشبراً .. فشبراً
تدور العيون
وعيناك أرجوحة للعتاب
وَعَتَبِكُ .. أنشوطه سُمُرَتْنِي

— أكان لزاماً علينا —
ويبقى السؤال وثيد الجواب
وأرجع دوماً إلى راحتك
إلى الموج يطفو على مقلتيك
إلى المذ يعلو
إلى الآء فوق شفاهك تجثو

هو المذ
سراً تغنى . . ، وميراً تنوح
تغرّبت . . لا جثت بالنوق يوماً
ولا أنت عُدت سليم الجناح
فليت المناجل يوم اللقاء . ،
أطاحت برأسى
هو المذ ،
ها أنت تجلس ترمى عيونك خلف الزمان

على الأرض طوراً
وطوراً تصل
وتنسج ضوءاً تملق فيه حبال الرجاء
ويبرز نور قوى عميق
يلوح التطهر . . والإنعتاق
فأجري . . أطيّر
أهز الفضاء . . وأدعو
فهذى المصافير نبض الفؤاد
عيون الحزين
دع الموج ياكل منى وينأى
دع المذ دون المصافير يعلو
وعفوك يارب إن جاوز العقل حده
فأنت الحلِيم
وأنت الغفور
وكل عطايك يارب تحلو !

طنطا : عبد الله شرف



انجداً من دمي

عادل أديب انجدا

قلت : يا سيد الملكوت - اليراح
أرى البحر يفرق بين
والسراجل تضحك ..
والموج مبتهلاً ..
والنجا - الفرار .

قلت يا سيد الفرح - المستباح :
الجراح تعرش كالضوء حول فمي ..
ودمي ناهض لسهام الحروف الصقيلة ..
والكلمة المستحيلة ..
للغة - الانتحار .

قلت : يا سيد الموت

حاضر في دمي
وقريب .. بعيد .. كوهج السؤال ..
قائم في حدود اقترابي إليه ،
ومندغم في المحال ..
قادم من فرارى ..
لوقت الوصال .

كان يلبس قبعة الموت ..
مقترباً بملا الروح ..
كان انفجار ..
يغطي بحر السكون الفسيح ..
أراه كما ...
لا كلام ..

ويتهار .. يتهار .. يتهار .

دخلت دمي . . . فسكت
وأخرفتني . . . فطلقت
وجوعتني . . . فصبرتُ
وأظمتني . . .
لأنني الماء . . .

والخجل العربي . . .
وحلم بقافلة الخلفاء
سأخرج منكم عليكم
وأستل في وجهكم غريقي . . .
وأكون أنا الابتداء . . .

غُلّني في يديك الرجاء . .
وأدخلني سَلَم الأوفياء
رأيت رغباً يَمُرُّ إلى حيث ينتظر الفقراء
وحين يَمُوتون أفواههم . .
يستحيل :

رصاصاً . . وأدعية . . واسفاء . .
فيا سيدي الخوف : اسق الظماء . .

فكل « الذين » ارتبوا
ليس غيري . . ووجه السماء
أناديك . . أدهوك : قطرة ماء

حلب : عادل أدب أفا



مملكة العينين

نعمان عيد السميع الحلو

بنفح العطر الدافق نهرأ منذ سنين
مملكتك .. يا سيدى ..
قهرت كل عروش الأرض
مملكتك .. يا صاحبة الطرف الوسنان .. الفتان
صرعت كل عروش الجبارين ..

لكن .. سيدتى ..
أقدام الزمن النوار — على مهل — لا تبقى
دمرت هاتين العينين الحاملتين ..
فولت للخلف .. كفرسان فى الحرب تولى الأذبار
وتولى هذا الشعر المغرور ..
وأشرق فى الحاصلات الفاحمة .. نهار
وتهاوى عَصْرُكَ ..
وريح فؤادى حين تحف .. الأنهار

آه .. حين تمرين برأسى .. رسماً ..
ولّى منذ نهاية عصر العينين الحاملتين
سيدتى ..
كانت مملكتك أقوى من كل عروش الأرض
وعبيدك شقى يلتصقون العفو بإيماءة طرف
أو يمشون الليل يمشون القلب بدغدغة الشفر البسام ..
وقمرين على أتباع المملكة .. ثمّرين ..
نشوى بعبير التاج المتألق ..
وتسيرين تهرّين الأعطاف المزهوة ..
وتباهين بنرتيل الأنغام تباهين ..
بآيات النصر الساحق ..
والأتياع .. وكل الجند .. وطائفة الصناع ..
تسير وفوداً .. تبغى بعض رضاك
بعض شذاك ..
بعض حروف تهمسها شفتاك
وتفويضين على قتلاك المحتاجين ..



القصة

حسونة المصباحي
أمين ريان
عبد الله خيرت
جنار النبي الحلو
إدريس الصغير
نادر السباعي
ممدوح حسن لطفى
عبد الرؤوف ثابت
محمد المنصور الشقحاء
ترجمة : أنسية أبو النصر
ترجمة : خليل كلفت

عبد اللطيف درباله

○ باد فيسينج
○ الألائق
○ ملك الشطرنج
○ الشمعدان
○ البكاء بالدمع الساخن
○ الانتظار
○ من تطبيقات قانون الطفو
○ المورستان
○ حنان والساعة الثامنة
○ حق البقاء واقفا
○ كلايست في تون

المسرحية

○ الغروب

قصته * بباد فيسينج

الناس . ولوقت قصير ، راح يواسى نفسه بتلك الصورة البشعة محاولاً تناسي ألم أخذ يزداد إلحاحاً ثم لم يلبث بأن تمكن منه حتى أحس أنه مشلول أو يكاد . وبدأ ذلك الخماس الذى تملكه لمدة شهر يحير مخلفاً في قلبه كتلة ضخمة من الرماد . ولعن في سره الرواية التى كان يكتب فصولها الأخيرة لأنها لا تريد أن تنتهى . دائماً هناك مصيبة تحول دون إنهاؤها . مرة البطالة وأدائها ، ومرة الصحافة ومتاعبها . ومرة القلق أو الخوف أو اليأس من الكتابة . وهذه المرة الرومانيزم . الرومانيزم في الرابع ، الثلاثين !! إنها الإشارة المفزعة بشيخوخة مبكرة وبداية متاعب وآلام ستزداد عنفاً مع تقدم السن . وليدفع عنه تلك الأفكار السوداء التى داهمته فجأة حاول أن يقرأ شيئاً غير أن السطور تداخلت وتشابكت وشعر كما لو أنه يكسر الصخور أو ياكل طعاماً يكرهه . وفى انتظار أن تنفرج تكوّم في الفراش كتلة من الألم والقلق والتوتر !

فى الساعة التاسعة وبكالعادة ، دخلت صديقته تحمل فطور الصباح . وسعين رآته مكوّمًا فى الفراش مثل حيوان مصاب تسامت قلقة :

- ألم تكتب شيئاً هذا الصباح ؟
- كتبت نصف فصل ، ثم أحسست بآلم حادّ فى الظهر فتوقفت .

- أهّ ذلك الرومانيزم الحثيث ! أنا أنساءل كيف يصاب شاب قوى مثلك ، وفى سن الرابعة والثلاثين بمثل هذا المرض !

بين الخامسة والسادسة صباحاً أحسّ بآلم حادّ فى ظهره . فى البداية كان مثل العصا من الرقبة حتى الحزام . وبعد ذلك راح ينتشر فى كامل الجسد فى بقعة السائل المتخثر ثم لم يلبث أن صعد إلى الرأس وجسم ثقيل على الصدر . وعند اقتراب السابعة لم يعد قادراً على مواصلة الكتابة . ألقي بكل شيء وتحدّد على الفراش كتيلاً متوجعاً . كان النهار يطلع رمادياً ، عابساً ويتقدم ثقيلًا مثل دبّ صجور . وفى الخارج كانت العاصفة على أشدها . ومن خلال النافذة العريضة كان يمكن أن يرى رؤى وس الأشجار وهى تتنفض مذهورة وفى حالة من الضجر الشديد بسبب شتاء لا يريد أن يرحل . ورغم أن نيسان أشرف على نهايته فإن البرد لا يزال قاسياً . بل وأحياناً كان يسقط الثلج وتتكاثف العتمة فتنتابه تلك الكآبة الموحجة التى اشتكى منها بودلير فى قصائده الباريسية . ومزّت فى ذهنه شمس بلاهة ساطعة ، متوهجة فأحسّ بحنين جارف ، ورأى نفسه عمداً على الشاطئ مغفوض العينين . بينا الأمواج تلهث آتية من البعيد البعيد . واستقرت الصورة فى ذهنه شبيهة ببطاقة بريدية غير أنها سرعان ما أمتحت حين تذكر أن درجة الحرارة فى بلاده لابدّ أن تكون قد تجاوزت الثلاثين وأن جيوشاً من الذباب والتاموس قد تكون داهمت مدينته وميدان تقصّ مضاجع

* باد : تعنى فى اللغة الألمانية حالم .

وفيسنج قرية صغيرة على الحدود النمساوية الألمانية ، مشهورة فى جميع أنحاء ألمانيا بحماماتها الفريدة لأمرضى الرومانيزم والشيخوخة .

واختار أن يصمت . لم يشأ أن يحدّثها عن طفولته القاسية عندما كان يقطع عشرة كيلو مترات في اليوم بين المدرسة والبيت . وكيف أنه ، مدة أشهر الشتاء الطويلة ، كان يسير متكسفاً في برنسه الرث في المواصلات والأمطار . وأحياناً كان يتمزق الحذاء أو يتقرب من تحت ، فيضطر أن يمشی حافياً في البرك الباردة .

جلست على حافة الفراش وراحت تتأمله بشيء من الشفقة الممزوجة بقليل من الختان . وأحسّ هو بالانزعاج إذ أنه لا يمكنه مطلقاً تحمل مثل تلك المشاعر وهو في حالة من العجز أو المرض . وعندما مدّت يدها لتلاصق جسده نفر منها ، وراح ينظر إلى السقف متفادياً النظر إليها .

سمعها تقول :

- لماذا لا تذهب إلى الطبيب ؟

- إلى أكره الأطباء .

- ولكن لماذا تصر على تعذيب نفسك . إنك بهذا السلوك تضعف كثيراً من الوقت .

- أنا متأكد من أنها آلام عابرة . يوم أو يومان ثم تختفي . لا أريد أن أخرج قبل إنهاء هذه المصيبة .

- بطرف عينه رآها تلقى نظرة حزينة على الأوراق المبعثرة فوق الطاولة في فوضى كبيرة . ثم همست بختان :

- أريدك أن تنهيا . إنها تعذيبك تماماً مثل الحب الأول .

وحاول أن يكون رقيقاً فابتسم في وجهها ابتسامة لا معنى لها . كأنها تكثيرة أو صرخة ألم ، أو مهادنة شرطى . ويبدو أنها شعرت بذلك فقالت لتنقله :

- أنا أعرف أن مثل هذا المرض يؤثر الأعصاب .

○

نام النهار بكامله تقريباً . كان يستيقظ أحياناً غير أنه لا يات ان يغط في النوم من جديد . وكأنها أراد أن يهرب من الالم الروماتيزم ومن الرواية التي لا تريد أن تنتهى . وأثناء ذلك دأبته كوابيس سوداء مثل الشياطين . حلم مثلاً أنه يجلد بالسوط . وأنه شلّ فجأة ولم يعد قادراً على الحركة . وأن بعض الصعاليك كانوا يحاولون شقّه في زيتونة «الجمال» قرب مسجد القرية . وحين استيقظ كانت الآلام قد خضت إلى حدّ ما . وأنته صديقته بكرب من الشئ فيه قطعة من الليمون . وراح يشرب في هدوء متحاشياً النظر إليها .

- أنا لا أريد أن أرى عابسا ، أزرق الوجه مثلي أنت الآن أنا لا أقصصك حين قصصت مثل المحكوم عليهم بالإعدام . من الضروري أن تذهب إلى الطبيب !

- أبداً !

- لماذا أنت عنيد إلى هذا الحد ؟

وشعر كما لو أن عاصفة عنيفة في حجم قبضة اليد تتجمع في الصدر . وكادت أن تنفجر . غير أنه تمكن من إخمادها . وارتفع بينها صمت كأنه ستار من خيوط العنكبوت . نصف ساعة يأكلهم . سوى بعض التهذبات مثل قطرات ماء من عين بدأت تجف .

ثم فجأة صرخت وفي وجهها فرح كأنه خيوط النور عند الغروب :

- عندي فكرة .

-

- عمتي «الكساء» ستذهب غدا إلى فيسينج .

- فيسينج ؟

- ألم أحدثك عنها . إنها قرية جميلة على بعد مائتي كيلو متر فقط من ميونيخ وهي تقع على ضفاف نهر «الآن» الذي يفصل بين ألمانيا والنمسا . وفيها حمامات رائعة تقضى بسرعة على مثل هذه الأمراض .

ولأول مرّة شعر أنها أنقذته من ذلك الحزن الثقيل فاحتضنها .

العمة «الكساء» امرأة لا تحتمل . وهي تشبه العنزة الجليدية بملاعها القاسية ورأسها الصغير ويدها الطويلتان . ولأنها عاشت طويلاً في استنبول وسافرت كثيراً فإنها لا تنقطع البتة عن الحديث عاً شاهدته في الشرق الغرب على حدّ السواء بفرنسية ركيكة كانت تنزّ كمثّل ضربات العصا على دماغه . وهي يمكن أثناء ذلك أن تنتقل بسرعة غريبة من المند إلى النرويج ، ومن القاهرة إلى نيويورك ، ومن التبت إلى باريس ، ومن أدغال كينيا إلى كندا ، هكذا ببساطة متناهية كأنها تحيط ثوبا تمزّق أو تحبّك بلوفر . وحين تعجب تنهّد ، وكأنها كانت في سباق وتقول إنها تمتمت حقاً بحياتها ، وإنها لم تعد تبتّم الآن سوى بالاشياء البسيطة والمهملّة . ويرغم تقدّمها في السنّ فإنها حريصة على أن تلبس ثياباً مثل فتاة في العشرين . بل وأحياناً تتكلم وتضحك بدلال من أعرش قلبها الحبّ الأول . ولم يكن هو يحتمل ذلك . وطوال الساعتين في ميونيخ إلى فيسينج احتفى وراء نظاراته الشمسية حتى لا ترى ملامح الضجر والامتصاص في عينيه ولاكثر من مرّة حاول أن يهـ في عالمه ، وأن يسرح بعيداً ، غير أنها حرمت من ذلك ، وراحت بين حين وحين تضربه على كتفه ، وتقول له بلهجة الأستاذ للتلميذ الغبي :

- أنهمت ؟

وكان هو يومئذ برأسه محاولاً إقناعها بأنه يتابع تفاصيل .. تقول ، وأنه يستمتع بذلك إلى حد كبير . ونفى ، وهي تعذبه ذلك العذاب القاسي وكلما أنها تحز لحمة مثل سكين ، أن يصفعها بشدة ، أو أن يضربها على أنفها الغليظ حتى تصمت نهائياً .

وصلا مساء إلى فندق «لوريفيك توماس» بفرسينج . ولكي يتخلص منها تظاهر بالتعب ، وأعلمها أنه يريد أن ينام فشعقت منزعجة :

- أتريد أن تنام في الساعة السادسة ! لا بد أن تأكل شيئاً ، وتتجول قليلاً في القرية . ويتعرف على جماعة الفندق إن مديرته امرأة طيبة كانت صحيفة في السابق غير أنها تلخصت من ذلك وأصبحت تهتم بالفندقة . إنها امرأة ذكية حقا ومهذبة و . . . تحرك مبتعداً عنها . لم يكن قادراً أن عل يتحمل أكثر من ذلك .

- اسمع . أنت مريض ؟
- إلى متعب فقط .
- استرح قليلاً ، وساعرك بالسيدة صاحبة الفندق . إنها تعجبك حقاً . . .
شعر أنها لن تنقطع . وكانها تدير حيلاً غليظاً حول رقيبته . وهي تواصل حديثها حتى لما ليلة سعيدة ، ولأزم غرفته حتى الصباح .



في الصباح وبعد الحمام الأول سَرَى في كامل جسده ارتجاء لديد . وشعر أن الألم خف قليلاً ولم يعد يضغط على صدره كما كان من قبل تمخّذ على الكرسي الطويل ، أغمض عينيه وأخذ يفكر في برنامج الأيام الخمسة التي سيقتضيها في تلك المحطة الاستشفائية . وقرر أن يقرأ وأن ينام كثيراً . وبما أن القرية صغيرة ومنزلة فإنه سيقتصر على التجوّل على ضفة النهر وفي الغاية . وأكد أنه لن يجد صحفاً تنقل له أخبار العالم ومآسيه ، وتذكره بحروب لبنان ، وبالجماعة في السودان ، وبالأضطرابات المتواصلة في بلاده . سيعاود أن ينسى كل شيء ، وأن يزيل من ذهنه كل ما يمكن أن يكرّره . سيعيش مثل السلحفاة داخل صدفتها أو مثل سمكة في الماء غير عاىء بشيء . ولماذا يشغل نفسه بأشياء لا تنجلب سوى الكتابة والألم ؟

تسأل رواية «جنرال الجيش الميت» للكاتب الألباني إسماعيل كدرى ، وشرع في القراءة . ولم ينتبه إلا عندما أتى على مائة صفحة . لقد كانت رواية متممة حقاً . جنرال يصحبه كاهن يطوفان في الأودية والجبال بحثاً عن جثث جنود قتلوا أثناء

الحرب العالمية الثانية . وكل ذلك بجمل بسيطة ومتوتبة ، وبأسلوب دافق كمثل رياح الربيع . وتذكر أنه لم يقرأ رواية عن الحرب يمثل تلك السخرية اللاذعة . لقد تمكن الكاتب من تحويل الأشياء والأحداث المسالوية والخزينة إلى موضوعات تثير الضحك . كانت العاصفة تبدو عنيفة من خلال البلور المسح . وكانت أعشاب السهل الممتد أمام الفندق إلى حد الغاية المحاذية للنهر تنحني متوجة تحت لفحات الرياح القوية . والسحاب سوداء تجثم ينقل على الأرض . ولم تمهله العمة «الكسا» فع ، وقفت أمامه ، وراحت تثرثر :

- أين أنت البازحة ؟ بحث عنك في المطعم وفي الصالون غير أنني لم أشف أن أزعجك في الغرفة [لو فعلتها لكنت خنتك وأرحكتك من حياتك أينما العجزوز الشمطاه] . لقد ذهبت إلى مقرص ورفضت أن أنغم أغنية راجبت في شبابي . كان ذلك قبل الحرب . وعلى أنغامها رفضت مع حبيبي الأول . أحاط حزامي بذراعيه ودفعني بعيداً عن الأرض . الأغنية اسمها : «تعالى نرقص في الساء السابعة للمحب ١» . . أه الحب . كان ذلك قبل الحرب .

وأغمضت عينها لتذكر . وشرح لها غاصت في الذكريات ، وابتعدت غير أنها سرعان ما قفزت ومدّت رأسها - رأس العنز الجبلية بانجماهم :
- لا تعرب اليوم . سأحكك إلى أماكن جميلة ، وسأقدمك لأصدقائي .

ارتجت في المسح وواصلت ثرثرتها . ومرة أخرى هرب منها ، وصعد إلى غرفته . غير ملابسه ، ونزل لتناول فطور الصباح .



عند الظهيرة وهو ممخّذ على الكرسي الطويل في المسح انتبه إلى أنه لم يشاهد في الفندق واحداً أو واحدة في سنّ الشباب ولا حتى في الأربعين أو الخمسين . كلهم كانوا قد تجاوزوا الستين . والكثير منهم في أرذل العمر . ومنهم من هو نصف مشلول مُرْشلول تماماً أو مقوس الظهر أو مشوّه الجسد . والذين وآهم في المسح كانوا يشعرون إلى حدّ الفزع . كان لحمهم يسقط كتلا كالحا العجين . وكانت وجوههم زرقاء ، متفتحة . وكانوا يشنون من الوجع ، ويتنفسون بصعوبة ، وينظرون بعيون ميتة مثل الضفادع . وهو على الكرسي الطويل كان يراهم من خلال البلّور يهرون وهم في حالة شديدة من الكتابة والألم . هذا يسند ذلك . وبعضهم اقترب منه وراح يتأمله في استغراب شديد وكأنه «سمكة في حوض» . بل ومنهم

هو يفكر في «الحلوات» واشتدت به اللهفة إلى رؤيتهن حتى إنه خرج دون معطف في الليل البارد .

○

كان المرقص واسعا ولكنه كان يعج بالناس . وبعد أن جلس أدار عينيه في كل الاتجاه فلم يثر على «حلوة» واحدة . كان هناك عجائز وشيوخ أقل كآية من الذين رأهم من قبل . وكانوا ياكلون ويشربون في صمت شديد . وثمة شيخ ضخم كان يتحدث بصوت عال ، ودوما انقطاع لسبعة من الرجال والنساء . ويبدو أن العمة «الكساء» تضايقت منه فكثرت على أسنانها : لماذا لا يصمت هذا البخل . إن صوته لا يشتمل . وطلبت كاسا ثم راحت تثرثر : أنا أحب هذا المرقص . فيه موسيقى تذكرني بشبابي . . . سترى أنه سيمتد بعد حين بالحلوات . . . ابحت لك من واحدة وارقص حتى الصباح . أنا أريدك أن تنسى همومك وأن تكون شرقيا . . . لماذا أنت حزين مثل رجال المدن الأسمتية ؟

ثم توقفت عن الكلام ومدت عنقها باتجاه الباب . ورآها تبسم . بينها حرة باهتة تعبر وجهها . وتابع نظراتها فرأى شيئا طويلا بكسوة رمادية ورباط عنق أحمر ، يتبسم هو أيضا وآه . وعاشقة أيضا. ثائرة وعاشقة ! ولعنبا في سره .

وتقدم الشيخ بخطوات رصينة ، خطوات ضابط نازي قديم وانحنى ليقبّلها ثم التفت إليه ، وراح يتأمل في فصول . وبعد ذلك أمسك بيده وراح يهزها ببطء . وسمع العمة «الكساء» تقول «توزيان» وتنطق اسمه . وقال الشيخ بعد أن بحث قليلا في ذهنه : «آه . . . توزيان !» وراحا يتحدثان وينظران إليه . وقالت العمة «الكساء» :

- إنه صديقي فرانز . وهو واحد من أعز أصدقائي . التقينا في أوسلو . نعم في أوسلو . تصور . كان ذلك سنة . آه نسيت . متى كان ذلك يا فرانز ؟

وتكلم فرانز .

وترجمت هي بسرعة : آه سنة ١٩٧٥ بالضبط . نعم . في أوسلو . وصديقي فرانز يعيش في همبروج . ولكننا نلتقي دائما هنا .

وحين تركاه وانشغلا بالحديث في أمورهما الخاصة تنفس الصعداء ، وكأنه تخلص من ورطة . ولكن العمة «الكساء» كانت تضربه على كتفه في كل مرة وترجم له شيئا من الحديث الذي يلوح بينهما . وكان هو يتبسم لفرانز متضايقا وينحن أحيانا مثل ياباني ليؤكد له احترامه وتقديره وسعادته بلفاته . وكان فرانز يفعل نفس الشيء وهو يتبسم . ثم بدأ العزف ،

من ابتسم وحيا . وهو فرح وكأنما اكتشف وجود حيوان كان قد رآه في كتب الجغرافيا ، أو في أحد الأفلام . وعندما صعد إلى غرفته وقف قليلا في الشرفة وانتبه إلى أن الفتى المواجه يعج هو أيضا بالشيوخ والعجائز . وأصيب بالرعب فتمدد على الفراش . وثنى أن يرى وجهها واحدا يذكره بالشباب . وقيل الغروب تجول في القرية ، وطاف هنا وهناك بحثا عن وجه شاب يبعد عنه تلك الكآبة التي استبدت به ، وراحت تاكل قلبه . ولكنه لم ير خلال جولته سوى العجائز والشيوخ . عاد مسرعا إلى غرفته ، ومكث فيها ساعة أو أكثر يحاول أن يحو من ذاكرته تلك الوجوه البشعة . وجوه الشيخوخة والمرضى والموت . غير أنه لم يفلح . كانت قد استقرت في ذهنه ، ومدّت جلوعها إلى أصعاق نفسه . وعندما نزل لتناول العشاء وجدهم كلهم هناك في المطعم . رفعوا رؤسهم الضميمة وراحوا يتأملونه في صمت . ثم سمع بعض الوشوشات والهمسات . وكاد أن يفرج حاربا غير أن العمة «الكساء» دخلت مثل هبة ريح تنفذ من باب يفتح فجأة ولأول مرة شعر أنها أنقلبت من حالة مفزعة ، فابتسم لها وسحبها بلفظ شديد ، وقال في نفسه إنه سيتحمل ثورتها لأنها أنف من تلك الوجوه البشعة والغريبة التي تطوقه . وراحت العمة «الكساء» تهذي بصوت عال :

- أينك أيها الفتى الحزين ؟ أنت تسجن نفسك في الغرفة النهار بطوله ولا تخرج . لقد طفئت في الغاية ، هناك على ضفة نهر «الآن» . . . ونجيت لو كنت معي ، البرد كان شديدا غير أنني وأنا أمشي نسيت تماما . ماذا فعلت أنت ؟ .

ولأنه كان يعلم أنها لن تتركه يتكلم فقد واصل الصمت ، وواصلت هي الكلام . لم تصمت لحظة واحدة . بل حتى وهي تاكل كانت تتحدث . ولكن ينسأها راح يبيت عن وجه شاب بين وجوه النادلان غير أنهن كن كلهن فوق الأربعين . ذابلات ومكفهرات الوجوه . ولا ابتسامة أو حركة تدل على الأنوثة . فلاحات غليظات كأنهن نساء بالصدفة . وكان أحيانا يصرخن بشيء من الحدة حتى يسمع النزال المصابون بالصمم . وبعد انتهاء العشاء تردد قليلا قبل أن يسأل العمة «الكساء» عن مرقص أو نادى يمكن أن يسهر فيه قليلا . وكأنها شعرت أنها نجحت في إقناعه وتغيير أفكاره فقد صرخت جليلى :

- آه . . . ها أنت قد اقتنعت الآن . يكفيك كآبة وتفكيراً في مصائب الدنيا . افرح فالعمر قصير . انتظر قليلا حتى أغير ملابسى وسأخذك إلى مرقص يحتل به الحلوات . وتسمع موسيقى فولكلورية رائعة ، و . . .

وبينما كانت تواصل حديثها ولسانها يدور مثل المروحة ، راح

الطاولات بخفة الحجلة البرية في السهل العريض . وكانت تلبس فستاناً ودياً تبدو في خلاله كل تعابير جسدها الوحشي ، ولها عيناان عسلتان واسمتان ، وشعر قصير مخلوق على الطريقة المصرية ، وشفتان غليظتان ، وعمل وجهها براءة تبدو وكأنها بحيرة راقية . وتذكر وهو يلتصقها بنظراته تلك اللوحات الكلاسيكية التي تمجد صبايا ريفيات يقتتلن في النهر أو يحملن تحت شجرة أوقضمن الضحاح . ومرت بذهن كل تلك القصائد الرعوية التي كتبها الشعراء الإغريق والرومان ، وكل أغاني الفلاحين التي تمجد المجدد البكر والجمال في انفجاره الأول . وانتظر أن تنظر إليه ولكنها لم تفعل . كأنه ليس موجوداً تماماً أو كأنه شيخ من أولئك الشيوخ المتجهمين الجالسين في المطعم . ولم يستطع أن يأكل . انكمضت بطنه وفقد الشهية تماماً . وراح يدخن وينظر إليها متابعاً كل حركاتها ، متأملاً شفتيها وهما تنفجان كما الرماة كلما نطقت بكلمة . ومرة أخرى دأبته العمة «الكساء» فاضطر إلى وضع نظارته الشمسية . وراحت هي تثرثر وتقول أشياء عن زيارة ريجان إلى ألمانيا ثم سمعها تقول إنها كانت شابة عندما زار هتلر «شوتتارت» ولأنها أعجبت به عندما رائه أول مرة ثم اكتشفت بعد ذلك أنه مجرم ودسوس وسافل . وواصلت ثرثرتها ، وواصل هو تأمل تلك الحجلة البرية ، وهي تنساب في رقة وعدوية . وفجأة صرخت العمة «الكساء» .

- أسمعني ؟

- طبعاً ..

- غير صحيح . إن عقلك يسرح في بر آخر .

وكاد أن يصرخ في وجهها . ولكنه تمالك . وربما أحسّت هي بغضبه من خلال الحمرة الداكنة التي صبغت وجهه وصمتت لأول مرة حتى نهاية الغداء . وخرج من المطعم دون أن ينال منها نظرة واحدة .

وطول الظهيرة والمساء كان قلقاً ومضطرباً ، ولم يتمكن من البقاء في الغرفة ، وتاه قليلاً في الغابة المحاذية للنهر ، لكنه سرعان ما شعر بالبرد ينغذ إلى عظامه فعاد إلى الفندق ، ومكث ساعات طويلة عمداً على الكرسي الطويل هناك في المسبح يراقب السهل المشوش ، وقوافل الشيوخ والعجائز ، وهي تمر متعبة ومنكدة وثقيلة ، كما لو كانت قوافل الهاربين من الجوع أو من الحرب . وراح حلول ساعة العشاء فجري إلى المطعم . ولمدة نصف ساعة سمر حينه على باب المطبخ في انتظار بروزها (سأنتظر كما مثلما ينتظر مسافر تائه بزوغ القمر) . ومرة أخرى لم يستطع أن يأكل . حتى السلالة بدت له مرة وغير محتملة وربما شعرت العمة «الكساء» بغمة فحمة ببرود ، وجلسست إلى

وامتلات الحلية ، غير أنه لم يرف فيها سوى الشيوخ والعجائز . كانوا يدورون في قفل الثيران المربوطة بجبال قصيرة . وكانت هناك عجوز بفستان بنفسجي تراقص شيخاً يضع على صدره وردة حمراء . وكانت تصفه بقوة ، وأحياناً تقبل عنقه أو تنام على صدره . وكان هو يفعل نفس الشيء وفي أحد الأركان كان هناك عجوزان يتداعبان مثل عاشقين في بدايات حب عفيف ، وأحياناً يتعانقان بقوة غير عابثين بمن حولهما ، وجلس ذلك الرجل الثائر صامتاً ورأسه يترن بعنف من الغيظ ، بعد أن انفض من حوله أصدقاؤه السبعة ، وراح يدخن ويشرب دون انقطاع . وورقت العمة «الكساء» مع صديقها فرانز على أنغام : وتعال نرقص في السماء السابعة الأولى للحب اء . ونامت هي على صدره ، وأغمضت عينها محاولة استعادة اللذة الأولى للحب ! وشعر هو أنه يشاهد فيلماً شبيهاً بأفلام «فيليني» . ثم دارت في ذهنه صور الحرب وأهوالها . كل تلك الصور البشعة التي كان قد شاهدها في الأفلام أو في الكتب . وتذكر أن كل أولئك الشيوخ والعجائز عاشوا تلك السنوات السوداء ، وناسوا فوق أنقراض المدن المهتمة وفي الانشقاق الرطبة ، وتشردوا جياعاً في الشوارع والغابات والجبال . ومنهم من قاتل في معركة ستالينغراد أو النورماندي أو في صحارى ليبيا مع الجنرال روميل . وما هم يستريحون الآن من تلك المعن المرة ويريدون أن ييتموا عن أذعائهم شبح الموت القريب . وفي وقت قصير تحولت الحلية إلى لوحة شمع تمسدت فيها كل تلك الأحوال . ولم يعد يسمح لا للويسفي ولا صاحب الراقصين ولا وشوشات العاشقين . ولم توقفه من ذلك الحلم المرعب إلا العمة «الكساء» وهي تضحك جلدانة وتقول : قم .. ابحث لك عن واحدة «حلوة» وارقص معها ولا تكتسب اء . كانت هناك عجوز تنظر إليه في حنان واستغراب طوال السهرة . راقصها أكثر من مرة . وكانت حين تريد أن تفتح فمها لتتكلم يتسهم لها ، فتبسّم هي أيضاً وتصمت .

وفي تلك الليلة حلم أنه يسبح في مستنقع مياهه سوداء في لون القطران . وكان عظاماً بضمفاد ضخمة ، نقيها يشبه صفارات الإنذار . ثم سرعان ما راحت تطوقه حتى لم يعد هناك أي منفذ . وعندما أراد أن يصرخ مستغيثاً خاته صوته !

○

في اليوم الثاني وعند الغداء رآها . في البداية لم يصدق عينه ، وظل ينظر إليها محاولاً أن يتثبت إذا ما كانت إنساناً أم جانا . وفي ذلك الديكور القاتم بدت كما لو كانت قمية متحركة أو صورة . وحين سمع صوتها ارتعش قلبه ، وتدققت الحياة عنيقة في عروقه كما مطر بعد جفاف طويل . كانت تنتقل بين

طاولة أخرى. وإلى أن فرغت القاعة تماما لم ينظروا. كأنما تبجرت، أو كأنها حلم جميل أعرش القلب ثم تلاشى خلفا مرارة في النفس. وتاه بعد ذلك في المدينة، وطاف من مرقص إلى مرقص عله يجدها. لكن دون جدوى.

وعاد مبهوما وباردا إلى غرفته بعد منتصف الليل. وظل يتقلب في الفراش حتى الصباح.

○

في اليوم الثالث، وعند الغداء كانت هناك. وكانت هي التي جاءت لتلبية طلباته. وحين وقفت أمامه اهرج وجهه واختنق، ولم يستطع أن يفكر لها ما يريد إلا بعد عذاب شديد. وهي تستمع إليه ابستم قليلا، وصيغ خديها ذلك الحجل الجميل، الذي تتميز به الصبايا الريفيات. وشعر وهو ينظر إليها أنه يفرق في عينها الواصلتين المسليتين. وحاول أن يتسم لها لكنه لم يتمكن. كان كل شيء قد اضطرب في ذهنه ونمة رهبة كأنها ضباب انتشرت في نفسه وأفقده توازنه تماما. وإلى آخر الغداء ظل يلعن نفسه لأنه لم يفلح في إيجاد طريقه ليحدثها قليلا، وقرر أن يتعلم اللغة الألمانية. وتكلم حزينا في مقعده بينها كانت هي تنتقل خفيفة بين الطاولات، وجسدها يهتز تحت الثوب الوردى مثل شجرة مثقلة بالثمار. وشعر أنها تنامت تماما بعد أن لبث طلباته، وازداد ألمه حين تبين له أنه لم يتمكن من جذب اهتمامها، وأنها عاملته بشيء من الشفقة مثلا تعامل شيخا مريضا وعاجزا. ونهض يغير رجله من شدة الحيرة. عند الظهيرة تجول في الغاية المحاذية للنهر ثم قطع الجسر واجتاز الحدود. ونظر رجال الجمارك إليه وإلى جوارزه بشيء من اللامبالاة، وتهامسوا قليلا فيما بينهم ثم تركوه يمر. وراح يتجول في تلك القرية الصغيرة غير عابى بنظرات بعض الفضوليين ثم دخل مقهى كان يتلاءم بالشيوخ والعجائز هو أيضا. ولعن حظه العائر (دائما تطوقونني مثلما فعلت تلك الضفادع الضخمة في الحلم الرهيب) وحين خرج كان هناك بعض الأطفال في الساحة أخذوا ينظرون إليه باستغراب شديد حالما رأوه، ثم بدأوا يضحكون وتهامسون. وظلوا يتبعونه حتى الحدود. وعندما اجتاز الجسر التفت فرأهم واقفين وبدوا له في معافهم الحمراء وكأنهم زهرة ضخمة. ورفعوا أيديهم لنحيته. فحياهم هو أيضا. ولأول مرة أحس أنه خفيف، وأن شيئا ثقيلا انزاح عن صدره وأن ذلك الوهن الذي كان يكبل جسده قد زال تماما. وأسرع الخطأ بالهمل الفلتق ينسبا كانت الرياح تهب القابة بعنف.

○

في صباح اليوم الرابع حين استيقظ انتبه إلى أنه نام جيذاً،

وشعر بسعادة خفيفة تغمره، وتحيي لو يستمع إلى أغنية لصليحة أوفروز أو إلى «الحلوة دى قامت تعجن في الصباحية». ولأول مرة منذ أشهر شعر برغبة شديدة لسماع تلك الأغاني، وقرر أن يرسل إلى أحد أصدقائه في طلبها. وتذكر أنه حين كان طالبا كان يستمع دائما إلى تلك الأغاني قبل أن ينهض، وكان يشعر بعدها بنشاط كبير. ورغم أنه شاهد من خلال النافذة الأمطار وهي تنزل بغزارة فإنه لبس لباسا ربيعيا (ساكون مثل شجرة لوز مزهرة في حديقة جرداء حتى ترائي). ثم نزل وهو يصفر لحنا جيلا ليتناول فطور الصباح.

كانت القاعة فارغة تماما حين دخل. وتحيي أن تكون العمة «الكساء» قد تناولت فطورها، ومرحت في الغابات كعادتها. وهو ينظم الأشياء على الطاولة دخلت عليه. في البداية تراجعت قليلا حين رآته ولع في عينها برق المفاجأة ثم رآها تقترب ويصوتها العذب ودائما بذلك الحجل الجميل على خديها طلبت منه إن كان يريد قهوة أو شاي، وطلب قهوة، وهو يتسم لها دونما اضطراب أو رهبة. وعندما كانت تضعها على الطاولة سأله إن كانت تتكلم الانكليزية أو الفرنسية فحركت رأسها بالنفي. وفجأة التفت عيناها بعينه، وللحظات ظلا يتاملان بعضهما بعضا. وشعر كما لو أنها تكتشفه أول مرة. وأشار لها يريد معرفة اسمها فنطقت: — بربارا. وطافت في ذهنه قصيدة جاك بريفيير (كانت تحظر في برت ذلك اليوم).

— من فيسنيج؟

— لا من بوكينج!

— آه من بوكينج..

وتذكر أنه رأى ذلك الاسم في الطريق وهو يتجول (لو كنت عرفت ذلك لكنت ذهبت إلى بوكينج منذ اليوم الأول!). وسألته عن اسم بلاده، وقالت له أشياء أخرى لم يفهمها. ومرة أخرى لمن حاجز اللغة. وهزت هي يدها معتدلة لأنها لم تتمكن من إفهامها ما تقول: (اصمتي وانظري لي فقط أينها الصبية المتوحشة) وقبل أن تتركه أشار لها بأن عيناها جميلتان، فالتفتت كلها ورأها تحففي وراء الباب، وكأنها شعله من نار!

ولا يدري لماذا تذكر وهو يتجول ظهر ذلك اليوم تلك الفتاة المتوحشة في رواية «اسم الورد» لامبرتوايكو التي عثر عليها القفي اطسون ليلا في ذلك الدير المنعزل والغاسي وأذاقته اللذة الأولى والأخيرة من حياته.

○

في اليوم الأخير، عندما كان الباص واقفا أمام الفندق

روايته حتى إنه لم يعد يميّز بين البداية والنهاية (سأكتب رواية عنوانها بربارا) .

عالم بأكمله انهار تماما ولم تبق منه سوى بعض الأنقاض منسية . في أعماق النفس مثل أعشاب في أعماق بئر . خمسة أيام كأنها رحلة طويلة في الزمن وهو لا يدري إن كانت إلى الأمام أو إلى الخلف (سامزق كل شيء وأجلس على ركام نفسي وأعيش بذكرى عينيها الواسعتين العسليتين ١) .

وراحت العمة والكساء تثرثر من جديد :

- مرة كنت في القاهرة ، وفي خان الخليلي بالذات .

وفجأة اعترضني صبي بجلاية زرقاء ، ويعينين سوداوين ، واسعتين كأنها الليل ، وراح يتبعني ميتسا

وهمس هو : «بربارا . . بربارا . . أيتها الريفية المتوحشة» وكاد يجيش بالبكاء . . .

يتأقّب للرحيل باتجاه ميونيخ ، رآها واقفة أمام الباب . وثمة حزن جميل كأنه حزن الغابات في بدايات الخريف يتشتر على وجهها . حياها فحيته . وابتمس لها فابتسمت له . ثم خفضت بصرها لعدة لحظات ، وبعد ذلك رفعت رأسها مثل مهرة تتوثب للسباق وأغرقت في عينيها العسليتين الواسعتين . وظلت كذلك حتى تحرك الباص . وعندما كان يدور باتجاه الطريق الرئيسي حيثه للمرة الأخيرة ثم اختفت مثل نجمة يفاجئها ضوء النهار . أغمض عينيّه محاولا تثبيت ملاحظتها في ذاكرته (لن أنساك أبدا يا بربارا المتوحشة والخبول) وشعر بعد حين أنها سكنت أعماقه مثل قصيد جميل أولوحة رائعة أوسر عزيز على النفس وعندما غاض الباص في الضباب الكثيفة تبين له أن الأيام الخمسة التي قضاها في فيسنيج فصلته عن شخصيته القديمة وأبعدته مسافة طويلة عن حياته الماضية ، ويعثرت فصول

ميونيخ : حسنة المصباح .



فتحة الآلات

- ها هونسيم أفندي يجيك ولكنه لا يريد أن تشقي في أسرة الحياط

- لا يريد أن أشتت في أسرة الحياط .. ولماذا لا نشمت في الأشرار ؟ لكي يعودوا فيقتلمونا وترك لهم بيت الآلات ؟

وتبادل الرجال الرأي في كلام لوحاظ وانتهموا إلى أنهم لا يصدقون أن أحداً يجزن لرحيل أولئك الأفظاظ الذين جعلوا لقاهم مستحيلاً وفنهم مستحيلاً في آخر الزمان . واستطردت لوحاظ :

- كنت أبكي وأسأل أمي هل البيت الذي تربيت فيه والحاجة الآلاتية التي تعهدتني والأستاذ نسيم الذي علمني الفن هل أحرم منهم بسبب أرملة الحياط وأولادها .. هل قطعت رجل فلن أذهب إلى بيت الآلات ؟ وقال حسن العواد :

- الأستاذ حزين بسبب عشرة المرحوم الحياط لكن أحداً لا ينكر وحشية المرأة وأولادها .

- وقعت بسببهم ياعم حسن فكسرت ساقى وغرقت في المعجين بالقناء فسفخروا منى وكانت أكبر نكتة شاهدوها .. فلماذا لم يحدث كل هذا في حياة الحياط ؟

وجاءت الذكرى على لسان لوحاظ في اللحظة التي ألح فيها السؤال على نسيم أفندي فهمس لنفسه وقد غاب بخواطره عن الصحة : لا حرج أن تغني لذكرى الحياط الشجن .. نعم تغني ..

حضرت الصحة لتهنئة أسرة الآلات والاحتفال بمودة التخت للعرز والشدو . وبين الآلات الموسيقية المصقولة والدفوف المصدقة والستائر الأثرية جلس الملحن نسيم أفندي يجيى من بقى من صحة التخت القديم - أى تلك الصحة التي جمعتها هذه الليلة مناسبة سعيدة - هي زوال الشر من بيت الآلات ولم شمل التخت وانفشاع الغمة عن الفن وحيا السنيد عويس الشيخ بركات .. وذكره بوعده أن يغني ليلة عودتهم إلى الطرب - حتى الصباح وردد الشيخ بركات :

- أى نعم .. أى نعم أنا وعدى إذ من يصنق أن الله لم شملنا وفرق شملهم !

وسمعت الصحة على الدرج صوت المغنية الكفيفة - لوحاظ - وهي تطلق زغرودة فهللوا وصاحوا :

- وما هي لوحاظ قد أتيت .

- طبعاً لما حق تبختر الآن في العطفة !

وصاح بها الشيخ بركات قبل أن تكمل صعود الدرج :

- هل ستغنين أم سترقصين الليلة يا لوحاظ ؟

وأعلنت لوحاظ وهي لاهة الأنفاس أنها لن تكف عن الغناء والرقص حتى الصباح . ثم قالكت أنفاسها وسألت عن نسيم أفندي : أين هو ولماذا لا نسمع صوته ؟

وكيف الست الحاجة الآلاتية ؟

وأجابها للمشد بركات :

وكان الخياط لم يمت .. أو كأنه يسك لك الواحدة كما فعل
في آخر ليلة من عمره !

كان نسيم يعانى من تلك الحالة التى تصيب الفنان بالسقم
فيخشى خلالها أن يعجز عن العودة إلى فنه الحبيب . وسمع
المشهد بركات يذكر الجوقة بأن الخياط حضر هو وزوجته إلى
الطابق الأرضى عروسين .. وأنه يشارك مع نسيم افندى فى
الاحتفال بها ليلة زفافها ثم أنجب الخياط ابنه الوحيد بالطابق
الأرضى وكذلك بناته الثلاث بعد ذلك ..

ولذلك فهناك فرق بين من صبر وبنى وجمال فى السبع
والخنان فى أول الزمان ، ومن تأفف وتضرع ويشمت فى آخر
الزمان !!

وسأل حسن العواد :

- فما حكم من استحال عليه الغناء وتوقف عن العزف بين
لازمة وأخرى وقطع عيشه بسبب الفروضاء والشوشرة
والإزعاج اللا إنسان ؟

- حقا غلام رفعت ساقاه من الأرض فأقض مضجع حى
باسره دون أن يردعه رافع فحول بيت الآلاى إلى فوضى .

- أتقول إلى فوضى ؟ بل قل إلى غابة قروء !

وهمس للمشهد بركات أنه من العجب أن الخياط ما كان
يصدر عنه أكثر من الأهات الملوّعة أو كلمة وعصى
با وعدى .. أو ياروحى عليك !

وعلى السيد عويس حتى لا تفوته الشهادة فى حينها

- الحق كان ذا أذن موسيقية قليلا ما تصادفها حتى بين أهل
المهنة . وقال حسن العواد .

- كثيراً ما كان يصحبني آخر الليل فى عودن إلى عطفة
القانونجى فيسمعنى فى الطريق ليالى مما يخفى الأستاذ نسيم فلا
أصدق أذن وأستعيداه منه مراراً حتى الصباح .

وتذكر نسيم مآكينة الخياطة والمكواة .. التروس التى تحدث
أصواتاً عالية والمكواة التى تشبه قارباً من الصلب (يشتمل
بداخله الفحم الكوك) وكان ابن خالة نسيم ذلك القروى الذى
يخضر من الأرياف لزيارتهم .. يشبه المكواة بالقاطرة ويحدث
عنها الخياط كأنها قاطرة السكة الحديد التى سبقت قاطرته فى
المجىء إلى القاهرة . أو يطلب اليه تذكرة للصوفة بها إلى
قرية ..

ومع ذلك لم يذكر نسيم أن الخياط أفسد ذات ليلة روعة
الطرب بضوضاء المآكينة .. أو أذى التخت بدخان الفحم ..

وسمع المشهد بركات يترحم على الخياط .

- صهليل وأشدنى فى تلك الليلة كما لم يفعل من قبل .. صبيح
وأمسك الواحدة

- صبح وأمسك الواحدة كأنه يودع الدنيا

- ولا تنسوا الأنفاس .. أفرط فى الأنفاس حتى خفت عليه
وعلى حسن العواد على كلام السيد والمشهد فقال :

- سألته وهو يذهب إلى عطفة القانونجى لماذا لا تترك المآكينة
والمكواة وتتخطف معنا فى الفن الذى يطرب قلبك ويغف
لوعتك يا عباس ؟

وتذكر نسيم أنه كان يخفى لجواره الملوّع عباس فى تلك
الليلة .. وأنه منذ نام عباس الخياط ولم يستيقظ فى اليوم
التالى .. صمت فلم يخف .. حقيقة أمسك بالعود مرة أو
مرتين لكنه شعر بفراغ الأنغام وسقم مشاعره .. فترك العود
وطفق يستمع إلى الإنشاد فى المسجد المجاور .

وعندما سألته الصبحة أن يصحبهم إلى حفلة من الحفلات
فقد احتلر تارة لمرضه وتارة لمرض والدته .. وتذكر نسيم أنه
غنى ليفخر به والداه فى دنيا الصبا وغنى ليفوز بالجوائز فى دنيا
التفنون .. وغنى ليفوز برضاة الأكابر فى دنيا الحكماء ..
ولكنه زهد فجأة فى كل ذلك .. فكان يخفى فى السنوات
الأخيرة فى حجرته .. لذلك الخياط الشجن وأشاله من
الصبحة والمزعين .. وهما هم الليلة يحتفلون بخلاصهم من
أسرة الخياط .. ومع ذلك فهو لم يخفى لأنه لم يعد يعرف لمن
يخفى فى أيامه هذه !

وهست لواطظ أن الخياط لو كان قد علم أن ابنه الوحيد
سيسىء إلى الصنعة ويسىء إلى الفن .. وحكى حسن العواد
كيف أساء إليه الولد ذات ليلة بالغناء وهو يعود إلى بيته ..
فقال إنه كان قد سدّ الباب بكفئه وهو يلاعب الورق وغداً من
الأرواح ويدخنان الحوزة ، وحكى كيف اختطف منه الولد عوده
القديم وتقاذف مع زميله حتى تهمش العود المسكين . فلما شكاه
لأنه .. دفعه الولد فى فظافة . وهو يزجره قائلاً .

- يا شيخ روح اشحت أحسن على قهوة العوام !

والتقطت أذننا نسيم وقع أقدام تصعد الدرج وعرفت
الصبحة فى الصوت وقع أقدام شقيق ابن خال نسيم افندى .
وكان شقيق يخضر من قرية مرة أو مرتين فى الشهر ولكنه منذ
رُقى إلى وظيفة كبير الحجاب بمحكمة مصر يخضر مساء كل
خميس إلى القاهرة .. وارتفع صوت شقيق ينادى :

- يا أهل الله .. يا أهل الفن

وصاح الجميع يرحبون به ويصلون لاستقباله . . وهمس
نسيم نفسه : لماذا لا ينجث أمام التخت مثل بطل مغوار
الليلة ؟

كان يعلم أن ابن خاله سيژهو أمام التخت بما أحكم ودبر من
مكايد أطاحت بأسرة الخياط ولئن تلبث الصلبة أن تنسى من
مات ومن طرب فلا تخي تذكر إلا من تخامق ومن تأمر ثم تتندر
كيف زج شفيق بالأشقياء في السجن وكيف انتزعت الأم
أولادها من البيت فنزحت إلى مسقط رأسها بالبحيرة .

وسبق نسيم الصلبة فتنبأ بسلوك ابن خاله فهو لن يترك
الهدوء الذي عاد إلى العطفة لينسبه أحد إلى نفسه واليلة لن
ينازع شفيق منازع في تقسيم الهدوء والسكون بل سيشتف
وحده المشتاقين إلى سماع فنونه الريفية .

واستمع نسيم إلى صوت لواحظ وهي تقلد توسلات
وتشفعات أرملة الخياط بعد أن حاقت بها الكارثة . . وكيف
جنت من شمانة الجيران ولم ينس شفيق أن يضيف إلى تقليد
لواحظ أساء الخلق وعدد القبلات التي طلبتها الأرملة على
الأبادي ليتشف أهل الخير لابنها الوحيد حتى تعهدت الحاجة
الآلانية وابنها نسيم افندي بدفع المصاريف اللازمة للمحملى
لإنقاذ الولد من تهمة إحرار مخدرات . .

كان نسيم قد أبعد شفيق عن الولد مرات عديدة . ولكن
كمن يسعى إلى حنقه تحرش الولد بشفيق ذات مساء . . وكان
شفيق مقبلاً محملاً بالهدايا وكان ابن الخياط وخطوطه يسدون
باب الغناء دون حياء يلعبون الورق ويدخون الجوزة ويفتحون
مدباجاً يجار بأعلى صوته إلى السباه وكان العطفة تحولت إلى سينا
صيفى .

وفي هذه الليلة سألت الحاجة ابنها نسيم أن يحول بين الولد
وشفيق فقالت :

- أبعد يا نسيم عن طريق ابن خالك .

أنا أعرف شفيق فهو ابن قاطع طريق !!

ولم ينفع تدخل نسيم فقد هاجم الولد شفيق فقلب الهدايا
وصب على رأسه ورأس أمثاله (من أكل المش . . وماكنى
الزرائب) أفحش السباب وساعده في ذلك خلطؤه ولم ينس

أفراد التخت ولا الجيران القدمات كيف توعد شفيق المرأة وابنها
فصاح بها إن من لم يؤدبه والءافان الحكومة كنية بتأديبه !

فلما سخرت المرأة وابنها منه ومن الحكومة أقسم أنه لا يمنعه
من تأديبها إلا عجمته الطيبة ولا يجميها من شره إلا وارث
التواشيع . وسبت المرأة وابنها وارث التواشيع وأم وارث
التواشيع ، وفي تلك اللحظة أنذر شفيق بأنه سيذيقهم من فنه
الموصوف تقاسيم لم يسمعوها من قبل . . تقاسيم لمن انفلت
عياره !

وقدم شفيق الشاي بالنعناع - الذى صنعتته عمت للصعبة
ثم ناول نسيم افندى العود الأثرى وهو يغنى بصوته المشروح
قائلاً :

- صكت لى يا ابن العمه . . سكت ليه عن شكوتك

صُعبت عليك الأسية !

ولاحقت شفيق حنجرة المنشد بركات . . المدربة :

- آه صُعبت عليك الأسية . . والأرضيت بالهوان ؟

وتضاحكت الصلبة بينما تأذى نسيم من خلط الدرر الفنية
بالمواقف الشاذة التي يستنكر أن يستعيدوها المخاطر . . وأقسم
شفيق أنه لن يغادر حتى يطربه ابن العمه الليلة . .

وهذهاء حسن العواد فقال إن العشرة لا تهون إلا على ابن
الحرام . . ونسيم افندى فنان ذو حساسية مرفقة . .

وكمن شعر شفيق بالعيون توجه إليه الاتهام انفعَل متسائلاً :
أى جريمة اقترفتها في حق شاب سيكون هذا مصيره بعد سنة أو
اثنين أو عشر سنين ؟

ثم وجه إلى نسيم كلامه فسأله :

- وإلا فقل لى يا ابن العمه ماذا كنت تنتظر خاتمة لشاب لم
يتنظم في أى تعليم وكل يقدمه مهنة والده ؟

وكاد نسيم أن يقول لابن خاله . . أنا لن أغنى لأبنا لم تعد
دنيا تستحق الغناء لقد مات الشجن الذى كان يصلح له
غنائى . . ولم يعد يا شفيق إلا ابن قاطع الطريق . ولكنه ألغى
لسانه ينحرف إلى ذكر لواحظ وشدوها فقال :

- لقد أوحشنا صوت لواحظ يا جماعة . . فلنستمع إلى شدو
لواحظ الليلة

القاهرة : أمين ريان

فتنصه ملك الشطرنج

العملة الأجنبية ، والذي يتابع الجرائد أو يشاهد ندوات التلفزيون وما أكثرها وأكثر الكلام الذي يدور فيها يكتشف أنهم يحملون الأجانب الجزء الأكبر من مشاكلهم . هذا كلام يتكرر كل ليلة وليس فيه جديد ، ولكن حين جاءت المناسبة - الكلام عن التلفزيون - فهو يتها وبليد متحمساً ، أنه يريد أن يسمع أو يروى ما شاهده في التلفزيون مساء أمس ، كانت ندوة طويلة موضوعها وحافظ على بلدك نظيفة وجيدة ، فإذا بأحد المشاركين في الندوة وقد أثاره النقاش العقيم ينتزع بسهولة يد الكرسي الذي يجلس عليه ويلوح بها لزملاته وللمشاهدين ليروا السلك الذي كان يربطها بالكرسي والكاميرا تتابع حركاته العصبية وهو يصيح : أين الجمال هنا ؟ .

ولم تكن هذه أول مرة ، فمن قبل شاهدوا جميعاً ذلك المثل الذي كان يلطم وجهه أو وجه زميله بقوة ليقفل الذباب الذي ملأ الاستديو . هو يريد أن يدور الحديث حول هذه الموضوعات المضحكة البعيدة عنهم . ولكن صاحب البيت يقطع الطريق على الجميع ، إذ يربط على بطنه ثم يصيح بشقة زائدة وكأنه يخطف فيهم :

- لا يمكن .. لا يستطيعون .. حتى لو سافر الناس جميعاً فالصربون بالقون .. هل من المعقول أن يستغفروا عنا ؟ لا يمكن .

وفي هذه اللحظة يكون ابنه قد وضع الشطرنج تحت اللعبة فتتحرك المقاعد لتضع الدائرة ويبدأ اللعب . إن دوره يأتي في

ليلة أخرى طويلة يعرف نهايتها قبل أن تبدأ ، أخذ قمرها الصغير ينحدر إلى الغرب حتى أخفته غابة الأشجار التي تحاصرهم ، أشجار ضخمة لا يعرف أحد متى زرعت ولا كيف تركت بينها هذه المسافات المتساوية فأقيمت داخلها البيوت المحاطة من كل جانب بسد منيع من جلود تلك الأشجار السوداء المخوفة .

خارج الدائرة الضيقة التي تضيئها لمبة نيون صفراء - يتوهمون أنها تبعد عنهم البعوض والحشرات الأخرى - تهجم كتل من الظلام المخيف تتكاثف وتزداد سواداً بين هذه الأشجار .

تشاب ومدا ساقيه ، ظل يراقب الحشرات العمياء والفرشات وهي تصطدم بالضوء ثم تغيب في الظلام أو تقع على الأرض . كانوا قد بدأوا حديثهم المتقطع المختلط بالأصوات الليلية وصراخ الأطفال وهمس النساء المتكومات قريباً منهم ، ولكنه لم يكن يتابع حديثهم ، وكانت الأصوات تأتيه من بعيد وكأنه لا يجلس في وسطهم . إنه مصر هذه الليلة على ألا يشاركهم ، إنه يجب أن يتكلم ويستمتع ، يجب السمر ، ولكنهم في كل ليلة يمدحونه بنفس الطريقة ، يبدأون الحديث فيحكى أحدهم أنه سمع من لندن لأن إذاعات القاهرة لا تسمع ، أو أنه قرأ في جريدة حديثه حين كان في القنصلية منذ أيام ، ثم ينقلب الحديث إلى ما هم فيه ، هنا أيضاً يسمعون الاصطلاحات الجديدة مثل ترشيح الإنفاق وضرورة توفير

- ألا عبك ؟ حاضر .. حاضر .. بعد أن أغلب عمك
الذي حصل على كأس الشطرنج .

ولكن صاحب الكأس صاح :

- لا .. لا .. لا .. كائى غلبت .. أنا أترك دورى لطارق .

وتحس الجميع لهذه الفكرة ، فجلس طارق أمام صاحب
البيت وهو يحرك القطع بلا مبالاة وبدون أن ينظر إلى اللوحة :

- أنت فى الإعدادية .

- نعم .

- عظيم .. وظهرت النتيجة ؟

- بعد أسبوع .. كش ملك يا عمى .

مفاجأة أذهلت الجميع ، وكتم صاحب الكأس بصعوبة
ضحكة مرحة سعيدة ، حتى النساء زاد اهتمامهن بالرجال
الذين انحنوا أكثر على اللوحة . قال صاحب البيت بهدوء :

- دور آخرى أستاذ طارق .

وفى هذه المرة لم يشغل نفسه بشىء غير اللعب ، ولم يتكلم ،
ولكن الولد همس بعد لحظات :

- كش ملك يا عمى .

أطلق صاحب الكأس ضحكته المكتومة وصاح :

- براغوى طارق .

طارق هو الذى اقترح هذه المرة ، إذ رأى ما سببه من حرج
لصاحب البيت ، لم يعد يضحك ، والرجال الآخرون وأبوه
معهم سكتوا جميعاً ، وكان هذا ليس لعباً .. قال طارق :

- دور آخرى يا عمى .

ثلاثة أذوار فى دقائق قام الولد بعدها .. لم يتصور أن الرجل
يريد اللعب مرة أخرى ، ولكن صاحب البيت وضع يده على

كفهِ فجلس :

- دور آخرى طارق .

وبدا اللعب للمرة الرابعة .. استبدل القطع فأخذ طارق
القطع البيضاء التى ظل صاحب البيت يقول إنه لا يستطيع أن
يلعب إلا بها ، وسكت كل الأصوات ، لم يعد يسمع إلا
صوت القطع وهى تنتقل فوق اللوحة الخشبية والأولاد نجمعوا
وفهم أولاد أكبر من طارق ينظرون من بين الأكتاف للولد
الأعجوبة .

رأه طارق يكرر نفس الأخطاء ، فكان يقول بصوت
خافت :

- لا تتعجل التقدم بالحصان .

- إذا نقلت الفيل ستترك الطاوية مكتوفة .

- كش ملك يا عمى .

النهاية بعد أن يكون صاحب البيت قد غلب هؤلاء جميعاً
وسينغلب هو أيضاً ، وهكذا تنتهى اللبلة .

لقد كف عن محاولاته فى أن يتعلم خطأً جديدة يغلب بها ،
وفشل فى أن يقضى السهرة فى بيته ، ما إن تغيب الشمس حتى
يتحرك أولاده وزوجته وهو إلى السيارة الصغيرة صامتين ، وإذا
بهم هنا مثل كل هذه الأسر ، ليس هناك مكان آخر ، هنا تاتى
الخطابات وتعرف أخبار المسافرين والقادمين وأخبار مصر ، هنا
يلعب الأطفال ويتشاجرون ويبيكون ، وهنا الشطرنج .

لا تفاجئه الصبيحات المنتصرة يطلقها صاحب البيت خلف
المغلوب الذى يترك مكانه معطاً الراس ضاحكاً بخجل ،
ولا التعليقات الساخرة من الجالسين ، ولا الألقاب الضاحكة
التي يلصقها صاحب البيت بكل منهم ، هو أيضاً يسمونه
«صاحب الكأس» لأنه قال لهم ذات مرة قصة حصوله على كأس
شمال القاهرة فى الشطرنج أيام أن كان فى الإعدادية . كان كما
صغيراً لامعاً حمله أبوه باعتزاز بعد الحفل ثم وضعه فى البيت
تحت الأياجرة ، لقد ظل هكذا سنوات حتى كسرتة أخته
الصغيرة فتناثرت أجزأه فى الفازات للمسبورة أيضاً وفى حلب
الكروتون التى يرمون فيها الأشياء المبهمة ، ولعل بعض تلك
الأجزاء ما يزال فى بيتهم القديم إلى الآن . ولكنهم وهم يتأدونه
بهذا اللقب يعنون أنه كاذب ، اختلق قصة الفوز التى لم
تحدث ، وهم يشعرون بهذا اللقب بعد أن يغلب ويتعثر
ليقوم ، فما الفرق بينه وبين الذين لم يحصلوا على كؤوس ؟ إنه
يتأخر قليلاً قبل أن يغلب ، هذا هو كل شىء ، صاحب البيت
نفسه لم يتعلم الشطرنج إلا هنا ومنذ فترة قصيرة وما هو يغلبهم
جميعاً .

ولكنه فرجىء حين وجد «طارق» ابن زميلهم الذى غلب
الآن يترك الأولاد الذين كان يقف معهم بعيداً ويجرى ماداً رأسه
بين أكتاف الرجال ليرى ما حدث لأبيه . إنه قادم من القاهرة
ليقضى أجازته هنا ، ولا يعرف أن هذا ما يحدث لأبيه كل
يوم ، وأنه ربما يكون أسرع المغلوبين ، ثلاث نقلات فقط
ويصبح صاحب البيت :

- كش ملك .. مات الملك .

حين رأى طارق علت ضحكته وصاح :

- تعال يا أستاذ طارق .. انظر ما حدث لأبيك .

وقف الولد مرتبكاً لحظة ، ثم اقترب أكثر وأرتكز على كف
صاحب الكأس وهمس بأدب :

- تلاحظنى دورى يا عمى ؟

وقف طارق في النهاية ، ووقف صاحب البيت أيضاً ونظراته على اللوحة التي اختفت فيها قطع السوداء . ولم يستطع صاحب الكأس تحمل كل هذا الفرح فرفع ذراع طارق كما يفعل الحكم في مباريات الملاكمة ونظر إلى الأطفال صانعا :

- يعيش طارق .
وهتف الأولاد بأصواتهم الضاحكة :

- يعيش طارق .
- طارق ملك الشطرنج .
- طارق طارق . . طارق طارق .

كان تصرفه غريباً وهو يضرب الهواء بيده ويصرخ ، وانتبه أخيراً إلى وجود زوجته وأولاده ، ولكنه لم يحتم ، ترك الدائرة الضيقة وطارق معه فتبعه الأولاد ، كان يمشى خطوات ثم يلتفت إليهم بجسمه كله .

- طارق طارق .
همس ولد كبير في أذنه فصاح متشجياً :
- فكرة جميلة . . غابت عني والله . . أنت ابن حلال . .
أنتم كلكم أولاد حلال . . لا بأس . . احملوه على الأعناق .
وجرت بنت صغيرة حتى سبقت الجمع وأخذت ترقص

فتحلقوا حولها يصفقون ويضحكون وطارق ينظر إليهم من أعلى .

كانت هذه الليلة العظيمة تبدأ من جديد ، ولم يسبق لواحد منهم أن سهر ليلة مثلها ، أسرع الرجال فاتفقوا للموكب وتركوا صاحب البيت واقفاً وحده وخلفه تقف النساء . وكان لا بد أن يتقدموا مادام صاحب الكأس يقودهم ، نسي الأولاد الخوف ، نسوا تحذيرات أمهاتهم من الثعابين والعقارب التي تنتظرهم بين الأشجار في الظلام . كانوا يطأون الأوراق الجافة ويزعجون الطيور النائمة في الليل صائحين :

- طارق ملك الشطرنج .

واجتازوا المسافة المظلمة ووقفوا أمام البيت المجاور يوقفون أهله يتألفهم . . ثم واصلوا السير .

وكان صاحب البيت واقفاً لا يزال يمدق في اللوحة والأصوات المرحية تصل إليه من بعيد . ضرب المنضدة برجله فوقعت وتبعثرت كل القطع ، بقيت اللوحة مائلة على رجل المنضدة فضر بها ضربة أخرى أطارتها بعيداً . تنبه أنه ليس وحده ، التفت فرأى وجوه النساء الضاحكة وأسنانهم البيضاء ، وحين فوجئ بنظراته الغاضبة غالبين الضحك ، ولكن كل الأجسام كانت تهتز بقوة .

القاهرة : عبد الله خيرت



قصة الشمعدان

الكريستال ، والحلل التيفال ، والشيشب ذو الجرس ، فيه المرات المستورة ، والعلب الفوارة .

وسال اللعاب على جانبي فمه وقال : أسميته باسمك يا .. مهدية .

ويكى حين انقلعت من يديه .
النسمة الخفيفة تنقل لها المواويل الشجية ، ابتسمت لها المرأة ، فلبست القرط والعقد ، وتطيت بعطر المولد ، وعندما لفت الطرحة على وجهها استدار قمراً .

قالت : شمعدان الليلة يعمل من الشموع ثلاثاً ، وهو من النحاس الخالص .

قفزت من الشباك ، فحملتها الريح لأرض سوداء .
ميسور الآن أن ترى الأضواء الكهربائية ، كالطيف مكسورة الوهج ، تحسست خصرها وتهدئا ، وجرت . لم لا تجرى وهن هناك .. وهم هناك . جرت في قش أرز محروث . العرس الليلة يفتح ذراعيه للبنات ليرقصن ويفنن أمام الشبان في ساعة لا تتكرر ، ساعة سيأكلها الكد ومشاورير النهار والتراب والشمس ، والوقوف أمام دكان الكريستال والملابس الداخلية ، القمام على شط ترعة هزيلة أمام المقهى . يزغر لها الرجل فطرير إلى قصص الدجاج الأبيض البليموث ، حيث الأم المتعة من دوالى الساقين تبيع الدجاج الأبيض ، تزنه وتذبحه وتنظفه ، وتحط الفلوس في حب الرجل ، الذى يتابع بشغف مهدية الصبية ، يضغط بقوة أصبع غليظ على المسجل الضخم

هو الليل .. يحىء بهيمهات بعيدة عن الذين يغنون ويرقصون . المهمات تصل الآن إلى الحجره ، تصل خافته مُصفاة رائقة ودافئة لأن تسرع تلك المضيقه التى تتزين أمام مرأتها بصوت كتوم خفاقة أن يسمعا . من تزوج بأمرها ، وكانت لا تزال تفك الحظ بتلك المدرسة ذات الطابق الواحد في قلب الغيطان ، نظرت للمرأة ، وجذبت خصلة من شعرها الأثيث لتزول على الحجاب الملالي وتسمع هى الصوت القادم :

يه .. يابا .. يابا

النجم يحمل صورته إليها ، من الشباك يرمى ضوء القمر على الكنية والدولاب ذى المرايا . كح . لا ينم ، يتمطى في الصالة الواسعة الباردة ، لا يسمع الهدل ، تحط الحمامات الكبيرة بعيدة عنه مخبئة في دفتها ، يتصنت لنفس يقلت من الجدران ، ثور هائج طول الليل . والشباك صديقها ، منه ستجد طريقاً لذلك المكان الذى فيه يغنون ويرقصون .

— أحل الأصوات سيغنى الليلة .

آه .. يابا

ويسمعا حين تغنى فيتسم ويرقص حيوراً .

صاق الرجل بالعجوز ، وقال إن الصبية في مقام ابته . في لحظة الصهد يشدها إليه ، هو الكبير ذو الشارب جلس تحت رجلها وقال لها : اشترى باسمك دكانا فيه الأكواب

ذى السماعات الكبيرة فينطلق بصوت « عدوثة » مجلجلا .
تكش مهدية في نفسها وتفرش المنديل خلف الدكان ، وتأكف
الطعمية والفول الأخضر وتغنى : هل بلد المحبوب وديني .
زاد وجدى والبعد كاويني .

حين توقفت عن اللهاث ، رأت الضوء باهراً ، والبنات
ترقص حتى العرق . مصباح ومصباح ومصباح . مصابيح .
ووجهه هو النحيل ، هكذا يندس بين أقرانه لاتبين سوى
ضحكته الجلدة فيشد قلبها : وأنا ليه في مصر خليل .

تطلع « فوقيه » لحظة خجل وتنتظر للمرورين وتضحك .
يبين الضب ، تزحزح عصبها ذات اللون الأبيض ، ثم فجأة
تصفق يديين معدودتين وتمز وسطها وتغنى كأنها تنادى على البعيد
في آخر الدنيا .

وذاوات الزينة تصفق كأنها تهدهد طفلاً ، لا ترد على الأغنية
التي لا لمحها ، لم تكن تضن بين لحظة وأخرى أن تنتظر له فيكف
عن متابعة « فوقيه » وهي تبرز الأرداف ، ولا يلبث أن يعود أكثر
صخباً وسعادة ليصفق ويغلق طاقتيه .

نظقت الألسن بالأغاني ، وهي خبات في صدرها أغنية
ستفوز على كل الأغاني كانوا يتعلمون إلى « مهدية » كلهن
يمسرن جمال صوتهما الأخاذ . الرجال والشباب يتسللون في
الأماسي المظلمة إلى شبكها ليستمعوا جملة واحدة تطير إليهم
من فمها البندقة ، ولما همروا عليها في دكان العلب الفوارة
يهدونها بين أكوام البضاعة ، مغفرة بالتراب ، أو يسمعون زوج
أماها يتشاجر معها . هكذا كلما تعامدت الشمس مع البلدة يأتى
وهو عرقان ، يشدها من يدها ، ويضعها للحائط ويتابع صدرها
ذا الهدين الطالع النازل في خوف . وضع ذات مرة يده على
بطنها . وظلت الليل في تقيؤ . وقالت لإماها حين سألتها عن
حالتها ، قالت : يزين أكلنا بالحداء .

في الليل يترقبونها ، يستطلع لتغنى ، وغداً سيضربها زوج
أماها بعد أن يجرحها من شعرها حتى شجرة النبق بحوش الدار
غير المسور ، ويقف الرجال والعيال والبنات على كوم السباح ،
يشدها للشجرة ويظل يضرب ويضرب وفي غمرة الضرب
بعضها من كتهها ، ثم يصرخ للناس : أسافر لبور سعيد
وأشتري لها الغالي ، وتفتش لها الدكان ، وفي الليل ترقص
كغنازية .

وتكون هي مشدودة للشجرة ، وقد فرشت ثمار النبق
الصغيرة الأرض حول قدميها العاريتين .

قالت واحدة ذات ايشارب : غنى يا مهدية .
وقالت في نفسها : والعلة في انتظارك يا مهدية .

كان المطر يعمى في الخارج ، وهو يشرب الشاي بينها ،
وقال لزوجته أم العisie : أنا الآن رجل أبة ، عرفت سكك
بور سعيد ، سنبيع الملابس المستوردة ، وعندنا الدجاج
البليومت والميزان الحساس ، وزيت واجهة الدكان بنبون
يضىء ويطفئ باسمك يا مهدية ، ولرجلنا قوة في السوق .
ماذا تريدان ؟ البيت مستور .

وقام وأخذ مهدية تحت ذراعها الممتد . وقال : وأنت
يا مهدية لماذا لا تلبسين حول هذا العنق السلاسل الذهبية التي
أنتيك بها ، وظل جاذباً البنات إليه حتى قالت زوجته : قم
يا حاج لتنام .

نزلت « فوقيه » بين تصفيق وصغير ، من يظل يغنى ويلاقي
الاستحسان لا يتزل من أمام العروس ، ويكون له الشمعدان
والليل كله ليغنى .

تحت السرير شمعدان وشمعدان ، واليوم شمعدان ،
والمحشور بين الرفاق سيعرف أن « مهدية » طابت وأصبحت
تزين وتضع الكحل ظلاً للعينين ، والمطر رائحة فواحة
وتغسل الشعر بالصابون ولا تقرب تلك الزجاجات البلاستيك
المعبأة بالشامبو التي يرحف بها ليلاً إليها . وتقف دونها والثور
بابا . ويضربها بغل وعنف . تقول أماها وهي تفكها من حضن
الشجرة : مثل أبيك . . لا تزعل . . من يده تأكل اللقمة —
اسحبها في أمك الغليظة .

حين صفقوا نهضت ، وعندما وظلت قدماها أرض المنصة
العالية أمام العروس ، سرت في يدها التحيل رجفة المواجهة ،
فالتفت للمرورين وانحنى على الوجه ذى الأحمر والأخضر
والبيدرة ، وقلته . بلعت ريقها . والشمعدان يبرق بفروعه
الثلاثة ، وصفقوا ، ولما تقدمت ورفعت يدها لتتلقى رأسه يستند
كثور على عصاه ، فأنزعجت . صفقوا : غنى يا مهدية .
انفلتت منها كل الأغاني ، وبشت من محاولة أن يخرج صوته ،
والولد وقف على الكرسي ، خلعت طاقتيه وأطاح بها ، فأصابتها
ألم ، بشت ، وغشوة قالت : ياليل — مشروخة . وشت
رائحة الملابس المستوردة ، ورائحة الدجاج النفاذة ، والعرق
اللزج . ناه بها جسدها ، وكادت تقع . هلقوا ، والبنات
فرحن فيها : انزلى . . انزلى . . خرجت إلى الليل الساكن
الذى حلها لينطان صامتة ، ولما أحست بالمولد يلغها جرت إلى
الشباك لتهرب منه إلى السرير . حين وصلت للشباك رأته بعين
لا تكذب واقعاً ، وقد بان لحم جسده وشعر صدره في الضوء
الشحيح .

الحلة الكبرى : جابر النسي الحلوة

قصته | البكاء بالدمع الساخن

الحصير ، ولم يعد متعلما ، بل أصبح أبكم . هكذا قال لنا .
ثم قال له الفقيه :

ميمونك نائم يا ولدي ، ولن تغلح أبدا مادام هو على هذه
الحالة .

خجل مسعود من حك مؤخرته أمام الفقيه ، لذلك كنم
هذه الرغبة في نفسه إلى حين . وأراد أن يسأل : « وما الحل
إذن ؟ » لكن لسانه تجعد في حلقه ، وجحظت عيناه ، فزال
عنها الحول ، ففزع الفقيه ، لكنه تمالك نفسه ، ثم قال
لمسعود :

هذا من أمرى . هالنت ذا الآن رجل ذو عينين سويتين ،
تميزان الأحمر والأخضر ، والعدو والصديق .

أشار مسعود بأصبعه إلى لسانه الذى دلّاه من فتحة فمه
الواسعة ، فاعترض الفقيه :

هذه بتلك . ابحث عن ميمونك ، ثم استعطفه لعله يقوم
من رقدته ، فيكون لك السعد كل السعد . إنه في الضفة
الأخرى للنهر .

قال مسعود ، فخرجت أهول لألوي على شيء حتى أتيت
النهر ، وكان الوقت ليلا . لا . لم يكن الوقت ليلا ، بل هو
وقت الغروب . قرص الشمس الكبير يشرق في الأفق ،
والظلام على وشك السقوط . نزعت ثيابي وكومتها عند
الضفة ، ثم سبحت في الماء البارد حتى أتيت الضفة الأخرى ،
فوجدت ميموني منبسطا . لا ، لم يكن منبسطا . كيف أصف

عدت إلى أهل وأحبائي في ذلك الصباح ، فحضنوني
وحضنتهم ، حتى بكينا بالدمع الساخن .

سألوني عن غريقي ، وسألتهم عن حالهم فبكينا بالدمع
الساخن .

شكوا إلى سوء الحال وضيق ذات اليد ، ثم بكينا بالدمع
الساخن .

كانت السهـاء رصاصية والنهر رصاصيا ووجوهنا رصاصية .
ورأوا شعر رأسي المتساقط ، وعيني الكليلتين ، وظهري
المقوس ، وبكوا بالدمع الساخن .

هل ترون ذلك الدرب ؟ لا . ليس ذاك . إني أقصد
الأخر . نعم هو ذاك . هل ترونه جيدا ؟ منه انطلقت منذ
سنوات لأذكر عددها . في الليالي البهيمية كنت دائما أذكره .
يملو لي دائما أن أتذكر حالته في الليل ، حيث تتحرك أشباح
المارة تحت أضواء أعمدة الكهرباء الشاحبة والضباب المتعقد
فوق الدور الواطئة الباردة . والحكايا والحكايا والحكايا .

اسمعوا هذه الحكاية :

مسعود . هذا هو اسمه . رجل ربعة ، في عينيه حول وعلى
رأسه طايفة خضراء كتب على طرفيها بالأبيض « بركة محمد »
يتلعثم في الكلام ، ويكثر من حك مؤخرته . قرعص يوما أمام
الفقيه في الكتاب بعد انصراف الصغار . ومدّ له يده بالورقة
المالية . تلا الفقيه آيات وأدعية وخط بالقلم القصص على الورق
مربعات وأرقاما ، فاتخلف قلب مسعود وجلس متربعا على

لكم ؟ آه ، كان في وضع الساجد . ذلك الوضع الذي يأخذه جسم الأدمى وهو يسجد أثناء أداء الصلاة . هلت فاتحلت عقدة لساني ، وقلت مرحى . هأنذا أمام ميمون متدين ، وإن أكد استعطفه حتى - يهب لنجدي .

قرفصت على بعد خطوتين منه ، وأنا أرتعش من البرد . وحين طال سجوده أدركت أنه لا يصل ، بل تلك كانت طريقته المتميزة في الجلوس . اقتربت منه ورثت على مؤخرته . فقال دون أن يعنى بالالتفات إلى :

ماذا تريد ياسعود ؟

انحنيت على إحدى أذنيه وقلت :

الفقر يلزمني ، والحظ يعاكسني ، والبطالة . . .

مال هذه المرة بوجهه نحوي ، فافزعني عيناه المحمرتان وقال بغضب :

أعرف . أعرف . قل . ماذا تريد .

قلت :

قم من رقدتك هاته . فها دمت هكذا ، لن أفلح أنا أبدا . لم يعبه كلامي فزعت :

إذا زدت كلمة أخرى ، انبطحت على الأرض تماما ، فثالك شر مستطير .

قال مسعود ، فلما سمعت ذلك رجوته أن يبقى على حالته تلك ولا يعود إلى التفكير في الانبطاح .

ولما عاد مسعود لم يجد ثيابه حيث كرمها ، وعاد إليه حول عينيه ولشمة لسانه .

ووضع أهل طبق الطعام فاصبنا منه جميعا ، وحدثون عن الأحياء وعن الأموات حتى بكينا بالدمع الساخن . وتذكرنا أمانتي خضراء لم تتحقق ، وهما ولى ، وسراباً طاردها فها بلثناه ، حتى بكينا بالدمع الساخن .

وقلت لهم . هأنذا راحل عنكم أضرب في الأرض ،

فتشبثوا بيوي ، وقالوا لا بد أنت هالك كما هلك قبلك آخرون ، فها طاعنهم . سرت حتى بلغت ضفة النهر ، وهنالك وجدت مسعودا بطاقيته وحول عينيه مقرصا ، يحك مؤخرته بين الفينة والأخرى ، فها حدثني ولاحدثته ، وما كلمني ولا كلمته . وسبحت في النهر يكامل ثيابي ، فبلغت الضفة الأخرى بعد لأي ، وفشت عن ميموني فلم أجده ، بل وجدت رعاة وقطعان غنم عجفاء ، وبناغورة ماء ، ففلسنت منها وجهي وأطرائي وأطفاة عطشى ، ثم بحثت في اتجاه الشمس ، فمررت بأكوخ تنبع فيها كلاب شرسة ، ومررت بجبال ووهاد وأحشاب مصفرة تنساب بين سقائها ثعابين ووزغات ، فها كنت رجلاى ، ومازلت أغدّ السير حتى ذكت الشمس ، فتصب عرقى وعطشت ، ثم رأيت حل بعد ماء ، فأدركت أنه سراب فلم أعاب به ، واقتعدت الرمضاء أستريح من كدّ السير ، فطلع على شيخ مشرق المحيا ، يجلل بياض الشيب طلته . قال :

ألا تعرفني ؟

قلت :

نعم لأعرفك . فمن أنت ياترى ؟

قال :

أنا جدك .

قلت :

جدي الذي مات ؟

قال :

لا . كيف ، وأناحي أرزق ، أحدثك الآن ؟!

قلت في نفسي ، لربما كان محقا . فهم لم يجدوني سوى عن جدي الذي مات ، وقد يكونون نسوا أو تناسوا تحديث عن هذا الذي مايزال حيا يرزق . فسألته وسألني ، وأجبت وأجابني فعلمت أنه سيقني إلى الخروج للبحث عن ميمونه . فتماسكنا باليدين ، وفضينا نغذ السير

المغرب : إدريس الصغير

نادر السباعي الانتظار

كانت تفكر كثيراً خلال أيامها الفاتية في تدبير أود الأولاد . تنظر حوفاً وقلها يلفظ . الخوف يحاصرها ، ولا ترى سوى الأضواء الصغيرة مفتوحة . قطع لحم . وتتفجر أعصابها .
وتصبح في ابها ثانية :

أما كفك قراءة يا مضروب . . قم تدبر لنا ! شيئاً كان ه عصام شديد الولع بقراءة الصحف القديمة التي تقع بين يديه . كان يقلب وحده ، ويرتب الأحلام الفاتية في ليله ومهارة . يتخى أن يقرأ ذلك العنوان المريض الذي يتجاصع في الباء . . يوم العودة يرتسم في غيخته بالسن من لب . قلبه معلق في ترشيعاً . لم لا وصورها لا تفارقه أبداً !

بعض . لطم أوراها الصغراء ، وأغفاها عن أعين إخوته . ثم أنزل « الشيال » المعلق على الجدار ، وأفرغه من محتوياته المدرسية . مهمة الليلة ، مهمة صعبة . لا يجبها . ولكن ماذا يفعل تجاه إخراج أمه لتحشو الأفواه المفتوحة .

فادر الخميم . كلماتها كالمطارق . آخر ما سمعها تردد :

.. دورك في الحمام اقرب . . لا تتأخر !

وابتعدت خطواته شيئاً ، فشيئاً عن أكواخ التنك .

كان وجه ذلك الفق الصغير . البرعم . عائياً كالشمس . كان يكسر بأقدامه صقيع الحياة . في عمق الشتاء . كثيراً ما ينصره بفلس الآلام بلاء البارد ، يخلع قمصاته المنحوتة . ويقف تحت المزارب .

يمضي منكس الرأس في ليل أرعى سدوله . يخفق بين ضلوعه قلب شيخ متعب . تتسارع ضربات قلبه كلما ابتعد عن الخميم . تسلل بعيداً عن العيون . يفكر بوالده . لقد سمع تلك الشائعات التي تتحدث عن الغياب الذي طال .

وقفت « هند » في العتبة بثوبها المهلهل ، وفي يدها علبة حلب معلومة ماء . أقمت في مكانها مشجرة عن فخذين تئن مفاصلها من التعب . التفتت جسم صغيرها ، وأخذت تمسك رأسه يديلين مشقتين وأعصاب بركانية .

أخذت تصبح : « شحاري يا ولاد !

كم شهدت تلك الفرقة . ذلك المجمع الذي تظله الصفائح القصديرية . معركة حامية تقع بين أبنائها . تترك الطست ، وتخرج لتنتفث نغمتها على الحياة . وتضربهم ضرباً مبرحاً وهي تبكي ، وتلمن ، وتحقد على كل شيء .

زرقة النهار تودع ساء الخميم المراجع على كنف المدينة .

عادوت غرّف الماء من التنتكة الصدئة ، لتسفعها على رأس جروها الذي يتجمّع بين يديها . كانت تشعر بأن الدنيا لم تهافتها أبداً . زمت شفتيها بحزم ، ولمت عينها ببريق المزمة ، ولكنها أحست تلك اللحظة بالفرقة . أين زوجها ؟ أين بيتها الذي تركته في ليلة منحوسة ؟ وأطلق صدرها حصرة عميقة ، ثم صاحت في ابها بلهجتها الفلسطينية :

.. سفاك يا عصام . ماذا فعل ؟ .

سحنتها لا تعرف المرأة منذ استقرت في هذا المكان الثاني . لا تزال تحتفظ بجمال ناري ، ولكن مسحات الحزن المتراكمة تذكرنا بجوع الأرض ، بآبور الكاز يصدح بجانيها ، وفوقه تنكة الماء التي تعرف منها بين حين وحين .

أقلعها غياب الزوج . تتأكل . وتتصادم أفكارها . يزداد قلقها . يارب ما هذه الحياة ؟ شيطنة الأولاد أتميتها . ماذا عليها أن تفعل إزاء هذا الحال ؟ كيف تعيش واللحمة في فم السبع ؟ وتسكب الماء على القطعة اللحمية التي تترقز .

كانت خطواته تنبئ بنور القمر الذي يطل بنصف وجهه ..
ويدور في خلده أشياء كثيرة . يقول إن الحياة لا بد وأن تعطي يوماً .
عندما اقترب من البستان ، تحيل أرض الله الواسعة كلها يسائين ثمر
وتزهر ووروداً ، وتوزع خيراتهما على الناس جميعاً . ألقى نظرة
خاطفة على القمر الباسم . اعتمل في نفسه يقين بأن القمر ما يزال
خالياً من قسوة البشر . لاشك بأن الحياة هناك غاية في البساطة ،
والأطمئنان . لا هجرة . لا غيمسات . لا ظلم . لا جوع .
لا خوف . استمدت تلك اللحظة صورة بيت الهاديء في ترشيحا .

ثم بكى .

كان يوساً وليدأ ، عندما غادر داره الأمانة . ضح عينه على
الفاسجة . وارتحلت الأسيرة في يوم شقي . والتقت بجماعات
صغيرة في الطريق الجبلي الوعر . قطع مدهور يمارس طقوسه ،
ويبكي دعوة الحياة بلا يأس . في يومها أخذ الأب يلاطف زوجته
قالاً :

« لا تخافي يا هند .. سيدة ساهرة .. وظل يردد : « أضمت جميع
الأبواب .. ستمود يا هند .. ستمود لدارنا » .

اقترب من البستان . تذكر شجرة الجوز التي كان يلعب تحت
أغصانها المجنونة مع سلمى ، ولا ينسى أول زهرة أهداها إياها .
تخطى سور الذرة الذي يحيط بالبستان ، وهبس خطواته ينتزع
عدرية الليل .

هبت ارتماشة هزت أطرافه النحيلة . خيل إليه ، أنه يسمع
أصواتاً غريبة . توقف لحظة . تفقد الشياخ المعلق على كتفه ، ثم
عاد السير نحو أحواض الفت ، عيناه ترققان في رحم الليل .
لا خضرة سوى الفت المبثوث في الأحواض . في الأيام الجائعة تعود
أن يأكله مغلياً في زيت « الكوكز » .

عثر على ضالته . جثا على ركبته وأخذت تقلع أصابعه الصغيرة
أفراص الفت المغروسة في التراب كان مطمئناً . لا خوف من
البستان في مثل هذا الوقت . قد يكون نائماً . مع ذلك يثق بقدرته
على الجري ، وخاصة عندما يحس باقتراب الخطر . وأخذ يضع في
الشياخ حصاده من الفت الطازج .

هبت نسمة هواء .

رفع عصام رأسه على صوت الأوراق المتصافقة . دب ارتعاش في
مفاصله عندما بدت الظلال تتمايل أمامه . أجال بصره فيها حوله .
عاد إليه الإطمئنان بعد أن أتم النظر . فاستمر في القفط بسرعة
هذه المرة . فهاجم أسنانه وقم خطوات فظة . انكمش مدهوراً .
إنه البستان كما يبدو . وسرعان ما استجمع قدرته ، وراح يركض
دون مسار معين . وكان صياح الحارس يلاحقه في عمق البستان :

« حراسي .. » .

التفت أنفاسه . أحس بنشوة النصر لأن البستان لم يستطع
إدراكه . كما أنه أخذ يداوره ، وقد انقلبت تلك المطاردة إلى
ملاعبة . اكتشف خصمه الذي يجتوي على كلفة شحمية عطيفة
الحركة ، وهو الذي يسابق الريح في خفته ورشاقته .
واشتملت أعصاب البستان غضباً .

كان الدم يجري في أوصال عصام ساخناً . اقترب من النجاة .
خطر له كيف يقدم لأمه ذلك الغنم الثمين ؟ ما زال يركض .
وضوء القمر انحلت شق له الطريق . وضم الإعياء الذي بدأ يشعر
به فقد كان قلبه يرف كزغلول . ها هو يجري وقد أوشك على
الاقترب من سور الذرة . ولكن عليه أن يميز الساقية . لحظات
ويصبح خارج البستان في أمان .

لم يتصور عصام أن يهزم بمثل هذه المطاردة !! ولكن ما حدث
لم يكن في الحسبان . خاصة عندما لامست إحدى قدميه قمر الساقية
اللزجة . فازلزلت قدمه واختل توازنه . فهوى على وجهه كغزال
مرحق .

التقطته غلاب البستان الصلبة ، وصاح فيه بغلظة وصدره يغل
كالبركان :

« ولك عكروت ! » .

ثم أمسك به بقوة .

نظر عصام إلى خصمه فوجده بلا ملامح . صاح :

« اتركني . لست بحراسي ! » .

جهر الرجل بصوت أشبه بغوار البفر :

« كخ ... يايتدوك ! » .

فهوى بيده اللينة على خده المبلل بالعرق . أخذت تنال منه
ضربات موجعة . تلك اللحظة تذكر أمه وإخوته الصغار والدة
الغائب ، ولده ترشيحا . فانتفض فجأة . واستنجد بمخزون
قوته . حاول حيناً أن يرد للمكلمات واللطمات المتوالية لحصم ضار .
لكنه لم يلبس . فلوام الشيع محاولاً التخلص منه . ظل يناوشه
ويدافع عن نفسه حتى استطاع أخيراً أن يفلت منه . ويهرب مهزولاً
باتجاه الدار وهو محرق القميص ، ووجهه المنموج أشد زرقة من
الفت .

في البيت . قلب الشياخ ليحصى غنمه . فوجد قرصاً وحيداً من
الفت يتدحرج ، وأبهره منه بقايا قلم صغير يستقر على الأرض .

سورية : نادر السباعي

فتنه من تطبيقات قانون الطفو

النص معقد .. الفاعل مرفوع دائما .. الاستدكار مشكلة .. المنهج طويل .. رأيك في الموضوع ؟ .. عندما يكتب الأمثلة يضع اسمه مفعولا به أوفى موقع المجزور .. لا يدري لماذا ؟ الفاعل غيره باستمرار .. مستتر إلى الأبد .. وتقديره هو .. يوما ما سيجده .. موقن من هذا .. سياق لا ريب .. ويصفى معه الأمر برمته .. لكن متى ؟ يتجشأ أن يأتي ويكون هو قد برم بالأمر كله ونفض يديه منه .. لم يمن الوقت بعد - إذا أن يمتنى أن يكون توقيته ملائما وإلا فيها جدواه ..

الضوء الداخل ذبل .. نظر إلى ساعة يده .. نهض وارتفع النافذة .. الرقاق ضيق لكنه يتصل عند انتهاء بالشارع الفسح .. سيقبل الآن فقد أزف ميمانه .. اليوم وقبل أن يصلصل ناقوس انتهاء الحصّة الأخيرة مرّ عليه بحجرة الأساتذة ، وأسر إليه مؤكدا حضوره ..

.. قدومه طوق النجاة .. مكنة تحطيم الحلقة التي يدور فيها وتخلّاه .. ينتقل من موقع لآخر وأبدا داخلها .. قدومه سيحمله عبر سياجها الصديء .. أو يبيه مفتاح بوابتها الموصلة ..

الدرس الخاص الأول .. عله بداية الانطلاق .. واحد يمر وراه واحدا .. وتلميذ يسحب خلفه آخر .. حدثوه دائما هكذا تكون .. فقط مجرد البداية .. البداية ليس إلا ولكن لايد منها .. زملاؤه مروا بها .. حدثوه عنها .. نصحوه بالتروى وعدم القلق .. قالوا إنها فترة لايد من اجتيازها ..

— ينصبون الفاعل ويرفعون المفعول ! .. لا يجدى معهم تكرار .. الوقت ضيق والعدد كبير .. أنت السبب .. بلجان يبدو الوضع غير طبيعي .. لا أدري .. بالثمن يأخذ الأمر صورته الجدية .. لا يلقون بالألمعاتهم ! ..

أزاح دفتره المدرسي جانباً .. راحت عيناه تمسح قطع الأثاث القليلة في الغرفة .. السقف واطيء .. الجدران متقاربة .. الإضاءة الطبيعية التي يعملها النهار تتخاذل عند دخولها من فتحة النافذة .. كلها تقدمت داخل الغرفة تتسرب طاقتها .. ترمى عند الجدار المقابل مجهدة في ثانيا العتمة ..

على الأرضية العارية ، المرقد الصغير الذي لا يتسع إلا لشخص واحد .. هو يحتل المقعد الحيزان .. أمامه المنضدة المتعددة المواهب .. يسميها هكذا ؛ منضدة للطعام .. مكتبا للقراءة والكتابة ومكتبته أيضا .. الاستخدام الأمثل للموارد المتاحة .. من الحائط تبرز مسامير .. تثبت بها ملابسه ..

ويأتى الفراغ يحتل ما يتبقى من حيز .. الراديو الصغير .. سلواه الوحيدة .. صامت .. عندما إبتاعه كان يتركه يصخب طوال وقت فراغه .. الآن لا يستطيع أن ينصت إليه دقائق قليلة .. الدفاتر المدرسية إلى يمينه على المنضدة .. مازال أمامه

عمل كثير لم يتجز ؛ تصويب دفاتر الإنشاء .. الإعداد للدرس النحو والصرف القادم .. منذ عامين والأيام تضي بين القواعد .. إلى البلاغة ، حتى النصوص وتنتهى عند موضوعات المطالعة .. وتعود الكرة ..

— المفعول به منصوب .. مثال يا أستاذ .. فاهمين ؟ ..

لكنها لها نهاية على أى حال .. ستدبر يوما ما مخلفة ذكرى لا أكثر .. يتوق هو لسماع تلك الكلمات .. أحيانا يتسرهما .. من بعض الوجوه تنطلق حارة .. يصدفها .. من البعض الآخر تنزلق خامدة تحمّل الإشفاق .. تدرجها ابتسامة لزجة .. يحتنق ..

— المقتش حفسر ؟ الدفاتر لا تنتهى .. لم أتم ليلة أمس .. رجل صعب .. يقولون ذلك .. عقول هذه الأيام فارغة .. الطباشير ردىء .. كانت أيام .. أزمة الورق فيها يسود .. الجدول يمكن يتغير .. الجو متقلب .. أبدا .. نتقابل مساء ؟ .. الواحد غير .. الساعة الثامنة .. جاء أخيرا .. معقول هذا !

لم يحضر بعد .. ما زالت هناك فرصة .. لا شك أنها المواصلات .. من منال يتعطل ؟ .. هو نفسه يتأخر أحيانا .. بل يقلعها متمدا ؛ يجد متعه حينما يصير بزيمه قد بكر عن الميعاد المضروب وجلس في انتظاره ..

الحرم ما زال جاثما على صدر الزقاق .. بالرغم من أن النهار أوشك على الفراق .. الله الذى رُش سحب الرمضاء من بطن الطريق ليصل بها الناس والأشياء .. وأتى في توقيت .. ليس مراده وإنما مسمول العينين .. كل يوم يقبل .. يتشح بالزق .. تظل من عينه المنيعة خرافات المعاني .. بلا عصا يتكى عليها أو غلام يقوده عبر السبيل .. متباطا وعاده الصدى .. في زعيق يشدخ هذه الزقاق في الفسق .. بأصابع خيبرية يختار جلسته على الطوار .. يتوآب حوله الصبية .. يثيرون نثار الغبار .. يقعون جنباً إلى جنب ..

تتلاصق جلايبهم .. تستنطق وجوههم الشحية .. تتخذ عيونهم الملتأمة مرمى لها .. يشيعونه بها تصويها وعهدا .. قبل أن يحكى لهم حرفا واحدا ، يجد لهم وعاده .. يتسلق يقطع العملة الصغيرة .. ليتأكد من عددها هيز وعاده .. إذا أصدر صوتا خافضا صمت وأعاد الكرة .. لا يمس بلطف حتى تسقط أصابعهم ما في جيوبهم .. ويرج وعاده .. بعد أن يفتتح أنه سطا على كل مقبتياتهم يأخذ في الثرثرة ..

— يرسب بعضهم فيأتونك صاغرين .. أنت حر .. انجاح كل هذا معد لن فيفدك .. المسألة شائكة .. أنت تقدم تنازلات لا مبرر لها .. أى استفهام أنا أجيب عليه في أى وقت .. ماذا تعنى ؟ قيامك بالحصص المجانية في الصباح الباكر .. مهنة مرهقة .. الخدمة بمقابل .. ما الحل ؟ .. تبدو في نظهم قليل الخبرة بأفعالكم هذه .. وعدنى بإعادة النظر .. سيجارة ؟ .. أنت سرحان .. لا رغبة لي ..

فاتت الميعاد .. من غير المعقول أن يصل الآن .. الغرفة مظلمة .. الزقاق أشد ظلاما .. والشارع على البعد يزخر بالضوء .. حركة الهواء فاترة ، غير كافية لمعادلة أثر حر النهار .. يؤكد عليه ثم لا يحضر ؟ .. هل بلغت المسألة حد الاستهانة ؟ .. ربما جد جديد ..

الغالب حجة معه .. دائما هناك عذر .. أبى تبرير لا قيمة له .. كل شيء محتمل .. لا .. أخطار الطريق غير كافية .. صعوبة المواصلات لا تمل هذا التأخير .. في الصباح يوقن من العلة .. هل بمقدوره الانتظار ؟ .. يوقف الحصص المجانية .. ما ذنب الآخرين ؟ .. و .. وما ذنبه هو أيضا ..

الزملاء مصائد ليل عمار .. تفتح أفواهها .. يبين الطعام .. يفرى .. تلتقطه الفرائس .. تنطق عليها المصائد .. فن لا يبيده .. لا يكلف نفسه حتى مشقة نصب الشرك .. هو المستول .. فرصة متاحة .. والميدان فسح يكفى الجميع .. شيء ما يحول دون ذلك ، مبهم ومحرر .. ما إن يعم بالدخول في الميدان حتى يسود أدراج ، ويمجز عن الاستمرار .. والعجلة تدور .. بعد أن يسوى العام الدراسي ، يقرر طوعية الإسهام في اللعبة .. تربيها على ذلك ، خلال الإجازة يتوهج رغبة في التصدي وعزما على المناوأة .. تبخر ساعاته في إجابة اللران وتهم المناوأة .. إذا تصل الإجازة إلى حدها ، يتسرب المدخر وتعود العجلة وهو مشدود لموضعه ، مهما توسل بالاحتياط وتسلب بالدرية .. هو ذاته يلغم طريقه .. يشيد عبره الحواجز .. يقيم الموانع .. والزملاء ينبرون على سجيته ، لا يمنهم قيد ولا يزجرهم محظور .. ويلهث هو بين الأنقاض العام بعد العام ..

تشبه ضمني .. غذا تطبيق — فرصة قادمة .. الفترة مناسبة ؟ .. معقول .. لم أفرغ بعد من تصويبه .. الدفاتر تستصل قبل فترة كافية .. هناك عبارات غير مفهومة .. حاول من منا يفهم كل شيء ؟ .. كررت المحاولة .. عليك بالمداومة ..

الزقاق والغرفة توحدتا في نهر أسود بلا ملامح .. لا يستين له قاع ولا تحده ضفاف .. معلق هو في أمواجه .. غارق في جوفه .. لو تخفف من أثقاله قليلا يندفع إلى السطح .. تبعاً لقانون الطفو .. حيث وفرة الضوء وانفاس الهواء .. وأبدا يحمله ويخوص .. شريط الضوء يتوهج على البعد .. لو اختفى تنزاع عنه الأحوال الثقيل .. وأبدا يراه .. وأبدا تظل المسافة على قدرها .. تهد بمعنى : لا بد من طريق ما .. أغلق النافذة وخرج ..

الفاعرة : مدوح حسن لعفى

قصّة المورستان

صاح الجمع ، «بل لايد من كساره» ، فأجابهم السيد :
«سيصعد ويصط سلم المثلثة مائة مرة» .

صحا الطبيب من نومه مع أذان الظهر . تنبه على صوت زوجته في الغرفة المجاورة بجوار صوت السيد الأجنش في أمر لم يتبينه . دخل عليها فرأى نظرة الإشفاق في عيونها . بادره السيد بقوله :

- لا عليك يا سيدي ، فكل شيء على ما يرام .

وقد كان .. فلم يترك حادث قتل الخادم أثرا إلا في نفس الطبيب . استمر يعمل في المورستان ثلاث سنوات بعد الحادث حتى تم بناء المستشفى الجديد ، ولكنه ترك العمل قبل افتتاح المستشفى . أما السيد فقد أحيل إلى المعاش ، بناء على طلبه قبل مغادرة الطبيب للمورستان . كان التعقيد الطي الحديث أكثر مما أحتمل . حمل أمتعته من مسكنه في الطابق العلوي بجوار عنبر النساء وغادر المورستان مع جميلة . راح وكأنه لم يكن . اترق الزميلان على غير موعد بعد أن جمعها قدر واحد في مكان وعمل واحد .

كان السيد في الستينات من عمره . أصابته السنون بحنية حفيفة في الظهر ، ومنحته نفسا مضحمة بالرضى كان حكيما ، رحيما وعطوفا على المرضى ، عليها بلبه العربي ، يحفظ الكثير من الصفات العربية ، ويدلل على نفعها بالشعر والحديث ، ويعالج المرضى بالقراءة والرقى والترغيب والترغيف . وأحيانا يضربهم ضربا خفيفا بالعصا ، لا عقابا لهم على عريدهم ،

كان المورستان بيتا كبيرا مرحشا ، يبعد كثيرا عن مشارف المدينة . وقبل إنه كان غزنا للذخيرة إبان الحكم التركي يصل طوابقه الأربعة سلم حلزوني كسلم المثلثة . كانت قاعاته غير منتظمة وكأنها بناء جمعا سدادا لدين ، ولهذا أطلق عليه العامة «بيت جمعا» . وكان يحوى مائه وخمسين مريضا ومريضة وبعض الخدم وعلى رأسهم السيد .. المشرف على المورستان .

تمنى الطبيب عندما رأى المورستان لوتريث السائق قليلا لعاد معه ونقض يده من الأمر كله . تذكر ذلك جيدا وكأنما حدث بالأمس فقط وليس منذ عام مضى رأى أمامه جميلة ، زوجة السيد الشابة ، تضع أمامه شرابا ساخنا . سألها عن زوجها فلم يكن موجوداً أثناء كل ما جرى .

كان منهارا بهذا ، فقد صعد وهبط السلم مائة مرة . وأجاب على مئات الأسئلة . علوه سماع قهقهة المارد تسخر منه وتخرج في ليل الصحراء . وأخيرا جاء السيد مع الفجر . سأل :

- أين كنت ؟

فلم يسفقه السيد بجواب ، ولم يع الطبيب ما قاله السيد . رافقه السيد إلى منزله وما أن أبوى الطبيب إلى فراشه حتى راح في نوم عميق .

.. رأى نفسه مقيدا إلى العاصود في ميدان الجامع الكبير .. وهم يربلون القصاص منه . صاح مدير الشرطة ، وأنت مسئول عن مقتل الخادم» . ثم ظهر السيد وفك وثاقه .

ولكن ليخرج الجن الساكن في أجسامهم التحيلة المرفقة ، ويضع من يتبعهم منهم في «الزنازة» ويعالجه بالحمية والمسهلات القوية حتى يشفى أو يموت ، وما مات إلا الشيطان .

أما الطبيب فكان على نقض من السيد . لم يتعد سن المراهقة بكثير ، إذا سلمنا أن المرافقة قد تمت بالمرء إلى ما بعد الخامسة والعشرين : كان مزيجاً من الفطن العربي والفكر الغربي . أخذ طبعه من الكتب التي تراوت في أركان مكتبته وزحفت في كل مكان ، وكانها زحفت على فكره . انتميا إلى علمين مختلفين . ومع ذلك أخلص السيد للطبيب وقد أمل فيه خيراً ، أكثر بكثير مما قدمه هو إلى مرضاه على مدى أربعين عاماً . أدرك السيد بسريره أن الطبيب جاداً فيما يقصده وهو بناء مستشفى حديث في بلد لم تطلع قدم طبيب نفسى من قبل . وقدر الطبيب للسيد جهوده السابقة ، وأشفق عليه لو أشعره أنه بتولي إدارة المورستان فقد أصبح السيد غير ذى موضوع .

اختلف الناس في ظنهم بالطبيب . فمن قائل أنه يفسد عقول المرضى بأن يسلط على رؤسهم الكهرباء من صندوق صجيب ثم بعد ذلك يلاصهم كرة القدم . وقالوا مجنون مثل مرضاه لأنه يرضى بالعمل في بيت جحا . وقالوا إنه يراد زوجة السيد الشابة عن نفسها ، ويأخذها إلى البساتين مع المريضات . وأخيراً انتهوا إلى أنه روحاني ، فأطلقوا عليه هو أيضاً لقب «السيد» .

ترك الطبيب للسيد شئون الخدم وكان عددهم يقارب العشرين . جاءوا جميعاً من قبيلة واحدة . دفعوا إلى المدينة دفعا ولم يكن لهم فيها ناقة ولا جمل . كان العمل في المورستان بالنسبة لهم معاشاً ولهموا . اختلطت عليهم القيم ، فما كان شراً رأوه خيراً ، وما كان واجباً اعتبروه عبثاً . ولم يشأ الطبيب ، متولوا أو غروراً منه ، أن يشغل بأمورهم . وحاوروه مرة في أمر «المالدة» الذي يتضمن أرواح المرضى ، فتركهم وشأنهم .

هكذا بدأ العمل في المورستان متخبطاً كالأقاول ، يخطو خطواتٍ ويتأخر خطوة . ولم يمر العام حتى حدث ما زلزل كيان

المورستان ، وكاد أن يودي بالطبيب وعمله ، لولا حكمة السيد وإخلاصه للطبيب .

أمر الطبيب بوضع مريض في زنازته منفردة لخطورته على المرضى . لم يقد معه إلا العلاج العربي ولا العلاج الغربي . خصص السيد للمريض خادماً توسم فيه النشاط والطاعة . وكان الخادم - كما شهد له زملاؤه في التحقيق - «غاية في الإخلاص والأمانة» !! اعتاد على سرقة قدر من الشاي يجفقه في زنازته المريض حتى تحين ساعة انصرافه . راقب المريض فعلة الخادم المتكورة وبيت له أمراً . في عصر يوم دخل الخادم زنازته المريض المتهمة ليأخذ حمله المسروق اجتمع الشبان في زنازته . فاجأ المريض الخادم بضربة حجر على مؤخرة رأسه ثم انهار عليه ضرباً حتى صرعه .

انهار الطبيب عندما رأى عمله يتبدد على حجر في يد مريض . ولكن المشوئين تمسكوا به تقديراً لجهوده ، وأجابوه إلى كل ما كان يطلبه ، وما كانوا يستجيبوا له لولا وقوع ذلك الحادث .

تحسنت الأمور كثيراً في المورستان ، وتبدل الحال فيه ولم يعد كما كان قال السيد للطبيب وقد رأى المورستان يزخر بالأطباء والمرضى القنئين ،

- «رب ضارة نافعة» .

وأخيراً تم للطبيب ما أراد ودخل المورستان باكتمال المستشفى الجديد في ذمة التاريخ .

قال الطبيب الذي أصبح مشهوراً بقدر ما صمد وهبط سلم المثلثة :

- أبداً لم أقابل إنساناً كالسيد أخلص لعمله ولم يقدره أحد .

ووجبتني أسأله سؤالاً ألح على :

- ترى أين اختفى السيد ليلة قتل الخادم ؟

- قالت لي زوجته بعد أن تركت العمل في المورستان إنه ذهب تلك الليلة ليقنع شيخ القبيلة بالعفو عنى حتى لا يقتلوه ، وقد اعتبروه مسئولاً عن الحادث ، ولم يتركه حتى أخذ عليه العهد .

عبد الرؤوف ثابت

قصته حنان والساعة الثامنة

(١)

(٤)

أخذ السابلة يتساءلون ، خاصة وأن هواتف والعملة والطوارئ ، المزروعة في الشوارع لا يرد عليها أحد .

(٥)

أطلت (حنان) من نافذة غرفتها كما هي العادة لتأكد من وجود عربية زميلتها وجارتها في الفصل . ولما تأكدت من وجودها ارتدت عباءتها ، وجلت حقيبتها ، وانسلت عبر ممرات الدار . لم يلفت الهدوء المخيم ناظرها ، ولم يثر الصمت هواجسها . وفتحت الباب الخارجي لتصق في مكانها . العربية مشتعلة من الداخل ، كل شيء يحترق يهدوء ، أدمت كفيها وهي تضرب الباب ، ويح صوتها وهي تنادى .

(٦)

دخلت العربية متفحمة . لكن المثير للريبة أن هيكل العربية الخارجي سليم . اقتربت حنان ، العربية ، وألصقت وجهها بالزجاج . كل شيء أسود ، ضربت الزجاج بمقدمة رأسها ، غرست أطرافها في وجهها غير مصدقة ، لا تدرى كم مر من الوقت . نظرت في ساعتها ، تشير عقاربها إلى الثامنة . (لا تدرى هل الثامنة صباحاً أم مساءً) التفتت خلفها . باب المنزل موارب ، وحقيبتها المدرسية على عتبة الباب ، وكذلك عباءتها . تأملت نفسها . إنها بثياب المدرسة ، وقد تمهل

توقفت الحركة في المدينة ، كل ما هناك همهمات تجاوزت عنان الفضاء ، انطلقت بعيداً حتى تجد مجالا للتعبير عما يختلج بداخلها قبل أن يكون الانفجار .

هي أزمة أزلية ارتفع فيها سعر المحروقات ، خاصة وقود العربات . وأتابيب غاز اللوآند ، حيث أغلقت مراكز البيع بعد أن استعان التجار برجال الأمن لتفريق المواطنين ، المتزاحمين هنا وهناك ، في نواح متعددة من المدينة .

(٢)

أخذت عربات مجهولة تغادر المدينة في أوقات متفرقة من رابعة النهار لم تلفت النظر ، أما أرتال العربات الراحلة في الظلام فلم يابه لها أحد ، وإن شددت انتباه العنفس الأيمن وحراس الليل .

(٣)

المحلات مغلقة . المدارس مفتوحة الأبواب ، لا يوجد أحد . مستشفى المدينة الوحيد . يقول المرضى : إنه لم يزرهم طبيب أو ممرض منذ اثني عشرة ساعة ، رغم صراخ المرضى ، عواميد النور في الشوارع لم تنطفأ ، وإن كانت المدينة قد أمضت ليلة ونصف أحياء مقطوع عنها التيار الكهربائي .

شعرها ، تلفتت حولها في خجل ، ثم أسرع إلى العبادة وتلفتت بها ، أصلحت من شعرها ، وثبتت الحجاب على وجهها وأغلقت الباب الموارب ، وحملت حقبتها .

(٧)

المدرسة تكتظ بالطالبات . هكذا يبدو ، رغم أن البواب لأول مرة لم يرد على نحيبها . أسرع بالدخول . فناء المدرسة فارغ فاتح فاه . أخذت تعدو نحو مدخل البناء متجهة إلى فصلها (ثانية ثانى) كل الأبواب مغلقة . فتحت الباب بهدوء الحصة الأولى (تاريخ) ، ومدرسة التاريخ ((أبلة عواطف)) لا ترتاح لها ، بعد أن اكتشفتها أمام إحدى دورات المياه ، تحتضن طالبة بشكل مقزز ، دافئة رأسها في شعر الفتاة الناعم ، التي استسلمت لمداغة مدرستها ، غير مدركة شذوذها .

(٨)

فوجئت (حنان) بالفصل خاليا ، فتقدمت من طاولتها ، فوضعت عباءتها كالعادة داخل الدرج مع كتبها . وجلست على المقعد ، ثم نهضت من مكانها ، اتجهت إلى السبورة ، فقامت بمسح المسجل عليها ، وكتبت بخطها الجميل التاريخ ، والمادة ، والموضوع ، ثم رسمت خارطة شبه الجزيرة العربية ، والمحليج ، والبحر الأحمر ، ثم أكملت خارطة آسيا ، وجزءاً من شمال إفريقيا ، راسمة أقواساً وسهاماً في جميع الاتجاهات ، وأخذت تشرح كل ذلك .

(٩)

انتهى الشرح . تأملت حنان ساعتها . ما زالت الثالثة .

(١٠)

ألفت بالمسطرة التي كانت تستعين بها في الشرح على الأرض ، ثم شدت شعر رأسها وهي تصرخ .
- أين البنات . .

غادرت الفصل ، وأخذت تفتح بقية الفصول ، كانت

الفصول فارغة ، حتى غرفة المدرسات والإدارة ، لا يوجد بها أحد . صعدت الأدوار الأخرى وعادت منهوكة . دخلت فصلها بهدوء ارتدت عباءتها ، وحملت حقبتها بين يديها ، ثم خرجت من الفصل ، وقبل أن تغادر المبنى كان جرس المدرسة يرن معلناً انتهاء اليوم الدراسي ، والطالبات أخذن يتجهن في الفناء ، وأصواتهن تتجاوز سور المدرسة . بينما البواب ينادى الطالبات اللاتي حضر أولياء أمورهن .

(١١)

افتقدت حنان زميلتها ، أخذت تفرس الوجوه التي حولها تحاول رصد ما تعرفه من ملامح زميلتها الخاصة ، وإذا بالوجوه التي حولها (صورة واحدة) استدارة عيون زرقاء زجاجية ، أنف معقوف يتلألأ في وهج الشمس كبريق الذهب . لكن ، كان هناك أمر غريب ، فلا توجد أذرع للفتيات ، ورغم ذلك كن يتطارذن ، ويدفن بعضهن بعضاً بهدوء وآنزان ، أخذت تتأمل نفسها ، فإذا بها لها يدان ، وأخذت تتحسس وجهها ، وهي تعدو إلى غرفة دورة المياه ، حيث تنتصب امرأة قديمة ، يتزاحم أمامها الفتيات عند الانصراف ، فلم يجدنها في مكانها ، ووجدت صورة مكبرة للوجه الذي تنقاسه فتيات المدرسة .

(١٢)

الشيخ إبراهيم . إنه اسم والدها تعرف ذلك . قفزت حنان من مكانها ، وأخذت تعدو إلى باب المدرسة ، وهي تدفع الفتيات أمامها ، كأنها تدعوهن للخروج معها . خرجت إلى الشارع ، فلم تجد أحداً (البواب لم يرد على نحيبها هذه المرة أيضاً) .

(١٣)

أخذت (حنان) طريقها إلى الدار هي المكان الوحيد الحق في تلك الناحية ، التي انتشر فيها غبار غريب شل حركة الجميع (إنسان/حيوان/جماد) أخذت تلتفت حولها في هدوء ، وقد تسرب إلى أعماقها إحساس بأن كل ما حولها يسجد لها .

الطائف : عماد للتصور الشقاء

اشتضان أوركني ترجمة: ألسية أبو النصر

قصه - حق البقاء واقفاً (قصه في دقتة)

المعطف الرمادي هناك ، بأن يفسح الطريق للركاب !» عند ذلك سأضطر أن أقول ، بأدب ولكن بحزم : «يا سيدك العزيزة ، أنصحك بأن تحتفظي بفمك مغلقاً !»

فيذا حدثت وردت الكمسارية ، وهذا الاحتمال لا يمكن حذره كلية ، بأنها تعترض على هذه اللهجة المهينة ، فسوف أقول ، بأدب أيضاً ، أو إن لم يكن بأدب فبتحفظ هادئ : «يا سيدك الطيبة ، فليزرق وجهك ، ولتصلع رأسك ، ولكن قبل كل شيء فلتخترسي ، أنت لا تفعلين شيئاً سوى زجر الركاب وإزعاجهم وإهانتهم !» فيذا ما ردت عند ذلك ، ولا شك أن مثل هذه الأمور قد حدثت من قبل ، قائلة : «كلمة أخرى منك يا سيدتي بهذه اللهجة وسأستدعي شرطياً» ، فسوف أعود لأقول لها أن تستدعي قوة الشرطة بأكملها ، بل والجيش وفرق المظافي ، بوحداتهم المدرعة إن شاءت ، ولكنني لن أتزعج عن هذه النقطة التي يحق لي الوقوف فيها مثل أي راكب آخر في العالم .

والآن إذا ما جرؤت على استدعاء شرطى ، ونجح الشرطى في شق طريقه إلى داخل الأتوبيس المزدحم ، وجرؤ على مساءتي فسوف أقول له بنبوة ثابتة ودون أية باهرة انزعاج : «يا صديق العزيز ، فلنذهب إلى الجحيم !»

فإن رد قائلاً ، وهو أمر غير مستحيل تماماً : «يا سيدتي

إذا حدثت وقالت الكمسارية ، التي حذجتني بنظرها أكثر من مرة بالفعل دون أن تبدي اهتماماً خاصاً : «فليتفضل الركاب بالتحرك إلى داخل الأتوبيس بعيداً عن المدخل» فسوف لا أنيس بينت شقة ، وبمكنتك أن تراهن بحياتك على ذلك ، ولكنني أيضاً لن أتزعج ، بل سأبقى منزعجاً في موقفى بلا حراك . أما لماذا يجب أن أظل واقفاً تماماً كما أنا ، فهناك أسباب قوية لذلك ، أولاً تلك حقيقتي على الأرض تستند إلى كاهل ويدخلها خمس زجاجات من البيرة ، وعشرة أزواج من قطع السجق ، إلى جانب المسطرة والخبز والزبد والجبن ، وزجاجة من براندى النجمات الثلاث ، كل هذا يجعلها تصل إلى ما يقرب من عشرين كيلوجراماً في الوزن ، وليست لدى أية نية لزحزحتها . والواقع أنني سعيدة لأن الحقيبة لا تتقلب حين يضغط السائق على الفرامل أو حين ينطلق بالسيارة . كل ذلك لا بد أن يحدث طالما يوجد في هذه الدنيا أشخاص مهووسون ، لا يطاقون ، مغرمون بالمفاجأة مثل أصدقائي الأعماء ، الذين يجب ألا يجبروني أنهم قادمون ليأكلوا عندى إلا في آخر دقيقة . وبالطبع ليس في استطاعتي أن أشرح كل هذا دون أن أبدو كالأبله أمام الركاب الآخرين ، وهكذا فلا يسمعون إلا أن أبقى ساكنة حيث أنا .

أما إذا خطر للكمسارية أن توجه حديثها لى شخصياً ، وهو احتمال غير مستبعد تماماً ، فقللة : «هل يسمح ذلك السيد ذو

العزیز إذا ما استعملت هذه اللمحة فسأضطر لأخذك إلى المركز عند هذه النقطة ، ولأن هنالك حداً لصبري ، سأقول له : « يا صديقي العزيز ، إنك لن تأخذني إلى أي مكان ، وإذا لم تكف عن التهديد فأنا الذي سأخذك إلى مكان لن يعجبك إطلاقاً ، حيث أظل أركلك في بطنك حتى أعصر آخر نفس فيك وحتى تفقد كل رغبة في توجيه المزيد من التهديدات » .

بعد هذا ، وهو أمر ليس مفهوماً فحسب ، وإنما يمكن جداً كذلك - قد أجد نفسي أمام مفتش البوليس الذي سوف يقرأ على مسامعي المادة الخاصة بإحداث الشغب ، وسيقول : « أهذا ، إنك تبدو شخصاً مثقفاً ، حسن التربية ، ومظهرك جيد » . بدلاً من أنك رجل متزن ناضج ، كيف أمكنك أن توجع مثل هذا الكلام إلى شرطي كان يؤذي واجبه فحسب عندما يادر إلى مساعدة امرأة عاملة لم تصنع شيئاً بدورها سوى تادية واجبها ، ويمتطي التحضر ؟ » . عندئذ ، سوف لا أجب : أنا الذي أمقت الجسد ، وإنما سأخطو بضع خطوات إلى الوراء ، وأفك أزرار سروالي ، ثم أبول على السجادة التي تنتشر بها ، على أية حال ، يغم الزيت والحبر ، وقد أقول ، بعد أن انتهى وأزور سروالي : « أنظر أيها المفتش ، يمكنك أن تعتبر هذا رداً مني » .

إذا ما حدث بعد كل ذلك - وهو أمر يقع في نطاق الممكن وسألني كبير الأطباء النفسانيين بمستشفى الأمراض العقلية في هجة لينة منممة ، أن أغمض عيني وأمد ذراعي ، وأشرح في السير نحوه في خط مستقيم وهمي ، فلتكونوا على يقين من أنني لن أغمض عيني أو أمد ذراعي ، ولكني بالتأكيد سوف أتمه نحوه في ذلك الخط المستقيم الوهمي ، وأركله في بطنه ركلة تدحرجه خلف مكثي .

ليس هذا فقط ، لأنه إذا ما حاول المريض الضخم الواقف ورائي أن يهجم علي ويمسكني - الأمر الذي لن يكون مباحاً في لحسن الحظ - سوف ألكمه في ذقنه بقوة تجعله يسقط عمداً على الأرض لا يستطيع حراكاً ، ثم أنقص عليه وأقتلع عينيه مستخدماً إصبعي إبهامي وذلك بوضعهما على ركني العينين والضغط بهما بكل قوت ، وهي عملية سوف تدفع العينين إلى القفز من محجريهما محدثين صوتاً خافوا مثل نقطة الكرة الصغيرة ، بعد ذلك ، ولكي أطمئن تماماً سوف أسحق مخه كلية ، . . . وإذا يكون الممر قد خلا عندئذ ، ألتقط حقيبتي وأنزل إلى الشارع ، وأوقف تاكسي لكني أصّل إلى المنزل في الوقت المناسب ، وأكون مستعداً لاستقبال أصدقائي الأعداء ، مضيقاً ، كهمدي دائماً .

أنسية أبو النصر

● عن المؤلف

بعد اشتغال أوركني من أكبر كتاب القصة والمسرحية في المجر في هذا القرن . ولد سنة ١٩١٢ وتوفي سنة ١٩٨٠ اشغل في المسرح في بدته حياته الفنية والأدبية . وبداية من عام ١٩٤٩ عمل مديراً أدبياً للمسرح في بودابست . وبعد ذلك تفرغ للكتابة . من أشهر أعماله مسرحيات : « عائلة توت » و « لعبة القط » و « رابطة الدم » . وقد ترجمت إلى عدة لغات وقدمت على بعض المسارح في بلدان أوروبا الشرقية والغربية .

وقد بدأت شهرة « أوركني » في المجر بعد كتابته لمجموعة من القصص القصيرة جداً أسماها « قصص في دقيقة » ومنها هذه القصة التي نقلتها هنا . ويتميز أسلوب « أوركني » عامة بروح الفكاهة العميقة النفاذة ، والقدرة على بسط أفعد المواقف وأعمق الأفكار بأوجز العبارات . . وتلمس في قصصه القصيرة هذه الروح الفكاهة مع إيجاز ودقة في التعبير مما يحقق نوعاً من الإيقاع السريع المتواتر الذي يضع القارئ في حالة تركيز شديد تأهباً ليلوغ ذروة الحكاية أو منتهاها .

أنسية أبو النصر

قصة كلايست في تون

ترجمة: خليل كلفت

روبرت فالسر
(١٨٧٨ - ١٩٥٦)

- قصص وروايات سويسري الجنسية وألماني اللغة .
 - ظهرت قصائده وأعماله الشعرية للمرة الأولى في ١٨٩٨ و ١٨٩٩ . وقد كتب ثمانى روايات لم يبق منها سوى أربع روايات ، كما كتب قصائد كثيرة ، وأكثر من ألف قطعة نثرية قصيرة .
 - أعجب به وتأثر كثيرون من كبار كتاب اللغة الألمانية ، وكان تأثيره قوياً بصورة خاصة على كافكا الذى نظر إليه بعضهم في بداية الأمر على أنه حالة خاصة من روبرت فالسر .
 - يرى النقاد أن فالسر تفوق بصفة خاصة في الكتابات الشعرية القصيرة ، وبمدونه واحداً من سادة النثر في أوروبا .
 - في عام ١٩٢٩ ، بعد فترة من العزلة والفقر تعرض أثناءها للهلاوس والكوابيس وقام خلالها بعدة محاولات انتحار ، التحق - بحض إرادته - بمصححة فالداو العقلية (بيرن) وكان التشخيص هو الفصام (شيزوفرينيا) . وفي عام ١٩٣٣
- تم نقله - ضد رغبته - إلى مستشفى عقل في هيرزا في شرق سويسرا . ومنذ ذلك الحين انقطع فالسر عن الكتابة حتى نهاية حياته في عام ١٩٥٦ قبل عيد ميلاده التامع والسمعين بأربعة أشهر .
- قال عنه هرمان هسه : «لو كان لديه مائة ألف قارئ لغدا العالم مكاناً أفضل» .
 - قالت الناقدة الأدبية سوزان سونتاج Susan Sontag هذه القصة في مقدمة لها لمجموعة من قصص فالسر : «وفي قصة كلايست في تون (١٩١٣) وهي في آن واحد : صورة ذاتية وجولة مؤثوقة في الصورة العقلية لعبقريّة رومانسية محكوم عليها بالانتحار ، يصور فالسر الهوة التي عاش على حافتها . والفقرة الأخيرة ، بتضميناتها الموجعة للغاية ، تقر بقدر من الاعيار العقل-ضارح في طابعه الرفيع أى شيء أعرفه في الأدب» .

الترجم

كلايست في تون

وجد كلايست^(١) مأوى ومطعماً بالأجر في فيلا بالقرب من تون ، في جزيرة في نهر آر . ويمكن أن نقول اليوم ، بعد أكثر من مائة عام ، دون أى يقين بطبيعة الحال ، غير أننى اعتقد أنه لا بد أنه سار فوق قططرة صغيرة للغاية ، يبلغ طولها عشرة

امتار ، وأنه قد جذب جبل جرس . ولابد أن شخصاً قد أتى في الحال وهو ينسل كالسحلية هابطاً على السلم الذي بالداخل ، ليرى من هناك . «الديكم غرفة للإيجار ؟» . بعد ذلك بوقت وجيز ، نغم كلايست بالراحة في ثلاث غرف خصصت له ؛ مقابل سعر منخفض بصورة مذهشة . فتاة عليقة فائقة من بيرن تقوم بتدبير شؤون بيتي . قصيدة جميلة ، طفل ، عمل بطولي ؛ هذه أشياء الثلاثة تشغل عقله . وفضلاً عن ذلك فهو معتلّ الصلحة إلى حدٍّ ما . والله يعلم ماذا جرى ؟ ماذا دهان ؟ إن الحياة جدّ جميلة هنا .

وهو يكتب ، بطبيعة الحال ، ومن حين لآخر يأخذ العربية إلى بيرن ، ويقابل أصدقاء الأدب ، ويقرا لهم كل ما يكون قد كتب . وهم يشنون عليه ببالغ الشناء طبيعة الحال ، لكنهم يحذرون كامل شخصه غريباً إلى حدٍّ ما . وهو يكتب «الجرة المكسورة» . لكن لماذا كل هذه الجلبة ؟ . لقد أتى الربيع . الحقول حول تون تمتلئ بالأزهار ، والشذا في كل مكان ، وهمهمة النحل ، والمصل ، ونفخت الأصوات ، ويسترخي المرء متكاسلاً ؛ وفي حرّ الشمس يمكن أن يصيبك الجنون . وحين يجلس إلى مكتبه ويحاول أن يكتب فكان موجات مشقة حمراء مخدرة تتصاعد إلى رأسه . وهو يلعن مهنته . وكان يعتزم أن يصعب زارعا عندما أتى إلى سويسرا . تلك فكرة لطيفة . يسهل إنعام النظر فيها ، في بونستاد . وعلى كل حال نغم الشعراء التفكير في مثل هذه الأشياء بسهولة بالغة . والواقع أن كلايست كثيراً ما يجلس عند النافذة .

ربما حوالي العاشرة صباحاً . إنه وحده تماماً . وهو يؤدّ أن يكون بجانبه صوت ؛ أتى نوع من الصوت ؟ يدّ ، حسناً ، ثم ماذا ؟ جسد ؟ لكن من أجل ماذا ؟ وبالحارج توجد البحيرة ، محتجة وضائعة في الأرج الثلجي الأبيض ، تحيط بها الجبال الساحرة الغربية . كم هو مبهّر ومزك كل هذا . الريف بأسره حتى البحيرة يستأن بكل معنى الكلمة ، ويبدو وكأنه يصعد ويبسط في الجوّ الضارب إلى الزرقة بالجسور المملكتة بالأزهار والأراضي المحاذية للبحيرة والتي تتبع بالشذا . والطير تغني بوهن تحت الشمس كلها والنور كله . وهي سعيدة ، وغارقة في النعاس . وكلايست - ومرفقه على عتبة النافذة - يستند رأسه على يده ، ويحلم ويحلم ويريد أن ينسى نفسه . وتتقضى على خاطره صورة بيت الشمال البعيد ، ويمكن أن يرى بوضوح وجه أمه - اللعنة على كل ذلك - لقد وثب وهروب إلى الحديقة . وهناك يستقلّ زورقا ويجذّف فوق بحيرة الصباح الصافية . وقبلة الشمس لا تنجز إلى كامل قوتها . وما من نسمة . وبالكاد نائمة ضليلة . والجبال أداة بارعة في يد رسّام قدير

للمناظر الطبيعية ، أو هي تبدو كذلك ؛ وكان المنطقة بأسرها عبارة عن الجيوم ، والجبال رسمها ، على صفحة خالية ، تحب للفنّ بارع من أجل السيدة التي تملك الألبوم ؛ كتذكّار ، مع بيت من الشعر . ولالألبوم غلافان أخضران باهتان . وهذا أمر ملائم . والتلال الواقعة عند سفوح الجبال على حافة البحيرة نصف خضراء ، جدّاً ، مرتفعة جدّاً ، غيبة جدّاً ، شديدة جدّاً . لا لآلاً ؛ خلع ملابسه وقذف بنفسه في البحيرة . الواقع أن ذلك يمتعه بصورة تفوق الوصف . وهو يسبح ويسمع ضحك النساء على الساحل . يُغيّر القلوب اتجاهه بتكامل فوق الماء المخضّر الزرق . والعالم الذي يحيط به أشبه بصدر واحد هائل يحتضنه . أتى ابتهاج هذا ، لكن أتى عذاب يمكنه أيضاً أن يكون .

أحياناً ، وخاصة في الأمسيات الرائعة ، يشعر أن هذا المكان هو نهاية العالم . ويبدو له جبال الألب وكأنها بوابات صعبة المائل لجنته فوق القمم . وهو يتجوّل فوق جزيرته الصغيرة ، يمشي على مهل ، جيئة وذهاباً . وتنتشر الفتاة الغسيل بين الشجيرات ، حيث يومض ضوء ، متناغياً ، أصفر ، جميلاً بشكل مرّضى . وواجهات الجبال المتوجة بالجلبج شاحبة جدّاً ؛ ويميز على كل شيء جمال ختامى دقيق بحيث لا يدرك . والجمع السابغ جيئة وذهاباً بين أغصان الأسل يبدو مفتوناً بسحر الجمال ويسمر نور الغسق . والجو غير صحتي . وكلايست يريد حرباً وحشية ، ليقاتل في الحركة ؛ وهو يبذل نفسه شخصاً بائساً ولا حاجة بأحد إليه .

ويخرج للقيام بجولة . لماذا ، يسأل نفسه بانتسامة ، لماذا يكون هو من لا يجد شيئاً يفعله ، ولا شيء يهدف إليه ، ولا شيء يتخلّ عنه ؟ ويشعر أن الحيوية والقوة في جسده تشكون برق . وترتعد كل روحه بسبب الإجهاد الجسماني . وهو يتسلق بين الجدران القديّة العالية ، التي يلفف اللابل الأخضر الدكن بشهوانة على ركام حجرها الرمادي ، حتى تلّ القصر . وفي كل النوافذ هنا يتوهج ضوء المساء . وعلى حافة سطح الصخر يتصب منى يدع إلى البهجة ، وهو يجثم هنا ، ويدع روحه يطير ، مهزوماً صوب الأفق الصامت المقدّس المتألق . ولابد أنه كان سيدهشه أن يشعر أنه الآن في حالة طيبة . هل يقرأ جريدة ؟ كيف سيكون ذلك ؟ هل يدخل في جدال سياسي أحقّ أو مفيد بوجه عام مع موظف يحترم أحقّ أو غيره ؟ نعم ؟ إنه ليس سعيداً . وهو في شرّه لا يمتدّ سعيداً إلا الشخص الذي لا عزاء له ؛ لا عزاء له بصورة طبيعية وبقرة . والموقف بالنسبة له أسوأ بفارق واحد ضئيل باهت . إنه أكثر حساسية من أن يكون شقياً ، وتلازمه أكبر مما ينبغي كلفة

مسطحة بالغة الصغر على حواف الوهاد المربعة، وحيث المنازل تبرز كالبقع فوق المروج عندما تقف بعيداً في الأسفل على طريق القرية العريض، وتنتظر إلى الأعلى مباشرة، لترى ما إذا كان لا يزال من الممكن أن تكون هناك منازل للناس الذين هناك في الأعلى.

ويحب كلايست أيام الأحد، وأيام السوق أيضاً، عندما يتموج كل شيء ويعجج بسمق^(١) وكستم^(٢) والقرويات، في الطريق، وفي الشارع الرئيسى الضيق. وهناك، في هذا الشارع الضيق، على الرصيف، تتكدس البضائع في أقبية حجرية وفي أكشاك مهلهلة. ويعلم البقالون عن كنوزهم الرخيصة بصيحات رقيقة خادعة. ثم إن من المعتاد في يوم سوق كهذا أن تشرق الشمس الأكثر تألقاً والأشد حرارة والأفر سذاجة. ويحب كلايست أن يدفعه إلى هنا وهناك الزحام المرح الرقيق من الناس. وفي كل مكان هناك رائحة الجبن. وتدخل القرويات الوقورات، والجملات أحياناً، بشيء من الحذر، أفضل الدكاكين، ليستوقن. وفي أفواه كثيرات منهن بياضات. وتساق الحنازير، والعجول، والأبقار، باندفاع. ويقف رجل هناك ضاحكاً وهو يجير خنزيره الصغير الوردي على السير بضربه بعضاً، وهو يرفض، وهكذا يأخذه تحت إبطه ويمحله مواصلاً سيره. وترشح الروائح البشرية عبر ملابسهم، ومن الفساق تتدفق أصوات الاحتفال الصاخب المغمور، والرقص، والأكل. كل هذا الصخب، كسل حرصة الأصوات! وأحياناً لا يمكن للغرباء أن تمر. والخيول بطونها تماماً أشخاص يتاجرون وينشرون الشائعات. والشمس تشرق باهرة بإحكام بالغ على الأشياء، والوجوه، والملابس، والسلال، والبضائع. كل شيء يتحرك وضوء الشمس الباهر ينهى بالطبع أن يتحرك بلطف جنباً إلى جنب مع كل شيء آخر. ويود كلايست أن يصل. وهو لا يجد موسيقى مهيبة ولا روحاً لطيفاً بمثل جمال ولطف موسيقى وروح كل هذا النشاط الإنسانى. ويود أن يجلس على درجة من الدرج المؤدى إلى الشارع الضيق. ويواصل السير، ويمر بنساء بلبس جوانات مرفوعة إلى أعلى، وممرجات يحملن سلالاً على رؤسهن، هادئات، نيليات تقريباً، مثل النساء الإيطاليات اللاتي يعملن الأباريق واللاني رهن في الصور الزيتية، ويمر برجال يصيحون ويرجال سكارى، ويمر برجال شرطة، ويمر بتلاميذ يتقدمون ومعهم أغراضهم المدرسية، ويمر بخلوات ظلية تفوح منها رائحة البرودة، ويمر بجبال، وبعضهم ويمواذ غذائية، ومجموعات تقليد، وفكوك، وأنوف، وقبعات، وخبول، وسُر، وباطيطن، وجوارب صوف، وسُجُج،

مشاعره المترددة، الجذرة، غير الموثوقة. وقد يود أن يصرخ بصوت مرتفع، أن يبكي. يا إله السموات، ماذا دعاني، ثم يندفع نحو التل الأخذ في الإعتام. وهذه الليل. ومن جديد يجلس في حجرته - عاقدا العزم على أن يعمل إلى أن تأتي الثوب - إلى منضدة كتابته. ويزيل ضوء الصباح من ذهنه هاجس مكان وجوده، ويعيد الصفاء إلى عقله، ويكتب الآن.

وفي الأيام الماطرة يكدن البواباً وفارغاً بشكل قاطع. ويرتجف له المكان. والشجيرات الحفسراء تتحب وتتشج، والمطر يذرف الدمع من أجل شمس ملة. وفوق رؤوس الجبال تتراكم سحب بشعة مغلظة مثل أيد ضخمة صفيقة قاتلة فوق الجبال. ويبدو الريف وكأنه يود أن يزحف مبتعداً، ويختفى من هذا الطقس الشرير، أن يذوى. والبحيرة رصاصية وقارسة، ولغة الأمواج قاسية. والعاصفة الرعدية، التي تعول مثل تحلير عجيب، لا يمكنها أن تجد أثراً، وهي تشق طريقها بجلية من قصاصة إلى أخرى. والمكان هنا مظلم وضيق، وكل شيء مكبوس بكل معنى الكلمة نحو أفق المرء. ويود المرء أن يحس بمطرقة ثقيلة، ويشق طريقاً بضرباتها ليخرج من كل هذا. اهرب من عندك، اهرب!

وتشرق الشمس من جديد، واليوم هو الأحد. الأجراس تلتق. ويغادر الناس كنيسة قمة التل. الفتيات والنساء يرتدين صدارات ضيقة سوداء مزركشة وموشاة بترن مفضض لأم الرجال فيلبسون ببساطة ووقار. وهم يحملون كتب الصلاة في أيديهم، ووجوههم هادئة، جميلة، وكأن كل قلق قد تلاشى، كأن كل جماعيد القلق والصراع قد أملاست، كأن كل المتاعب قد نسيبت. ثم هناك الأجراس. كم تجلجل، وتقفز ببجلاجات وموجات الصوت. وكم يتألق النهار ويتوهج باللون الأزرق وأنغام الجرس فوق المدينة الصغيرة التي تسيح في الشمس طوال يوم الأحد. ويتفرق الناس. ويقف كلايست، تستثيره مشاعر غريبة، على درج الكنيسة وتتابع عينه تحركات الناس المهابطين عليه. وهويرى الكثير من أطفال الفلاحين، يبطون الدرج مثل أميرة بالولادة، للجلال والحرية يجريان في دمها. ويرى شيئاً مفتول المضلات وسيمين، من الريف، وأنى ريف، ليس السهل، وليسوا شيئاً من سكان السهول، بل صبية قذفت بهم وديان عميقة تغور كالكهوف في الجبال بشكل غريب لافت للنظر، وهي ضيقة غالباً، مثل فراع رجل طويل وشاته بعض الشيء. إنهم صبية من الجبال حيث تنخفض الأراضي المزروعة والمراعى لتستحيل شقوقاً عميقة غائرة، وحيث ينمو العشب المحترق الشقي في رقع

وكرات من الزيد ، وشرائع من الجين ، ومن الجبلية إلى جسر على نهر أرى ، حيث يتوقف ، وينحني على السياج لينظر تحت إلى الماء الأزرق العميق الذى يتدفق مُتَبَدِّلاً بشكل رافع . وفوقه تتلأل أبريجات القصر وتتوهج مثل نار سائلة ضاربة إلى البسمة . هذه يمكن - إلى حد كبير- أن تكون إيطاليا .

وأحياناً في أيام الأسبوع العادية تبدلوه المدينة الصغيرة بأسرها وكأنها مسحورة بالشمس والسكران . ويقف بلا حراك أمام قصر المدينة الغريب القديم ، بالأرقام حيازة الخواف لتاريخه منقوشة في الجدار الأبيض الوامض . إنه شيء يتعذر استرداده غامماً مثل شكل أغنية شعبية نسيتها الناس . إنه حتى بالكاد ، لا ، ليس شيئاً على الإطلاق . ويصعد كلايست على النزج الخشبي المسبح إلى القصر الذى كان يعيش فيه الإبرلات (جمع : إيلر) القدامى ، ويعث الخشب برائحة العصر ورائحة الأقدار الإنسانية التى زالت من الوجود . وهنا في الأعلى يجلس على مقعد عريض ، مقنوس ، أخضر ، ليستمتع بالمشهد ، غير أنه يقفل عينيه . كل ذلك يبدو مفرعاً للغاية ، كأنه ميت ، مدفون تحت التراب ، وقد انسَلَّتْ منه الحياة . ويرقد أقرب شيء منه كأنه على بُعد قصي وكأنه وراء ستار في حلم . وكل شيء مغلف بغيم حار . صيف ، لكن أى نوع من الصيف ؟ إنه يصبح قاتلاً لست حياً وهو لا يعرف إلى أى اتجاه يستدير بعينيه ، ويديه ، ورجليه ، ونفسه . حلم . لاشيء هناك . لا أريد أحلاماً . وهو يقول لنفسه في النهاية إنه يعيش منفرداً أكثر مما ينبغي . وهو يرتعد ، مجبراً على الإقرار بمدى وحشية علاقته بالعالم من حوله .

ثم تأتى الأمسيات الصيفية . ويجلس كلايست على الجدار العالي لفناء الكنيسة . كل شيء رطب ، وكذلك شديد الحرارة أيضاً . يفتح قميصه ، ويتنفس بحرية . تحت البحيرة ، كأنها قدفت بها إلى هناك اليد العظيمة لآله ، متوهجة بدرجات من الأصفر والأحمر ، ويبدو كأن كل توجههما ينبعث من أعماق الماء . إنها تشبه بحيرة من نار . جاءت جبال الألب إلى الوجود وبإمضاء خرافية لا تصدق غطست جباهها في الماء . وهناك في الأسفل يحيط بجمعه جزيرته المادئة ، وقمم الأشجار في الظلام ، وهى تفتى ، ويطغى الانتباه الشدنى فوق ، فوق ماذا ؟ لا شيء ، لا شيء . ويرنو كلايست إلى كل هذا بابتهاج . وهو يشعر أن البحيرة المظلمة المتألقة بأسرها هى عتق الماس على جسد امرأة ضخمة ، نائمة ، مجهولة . وتبعث أشجار الزيزفون وأشجار الصنوبر والأزهار عطرها الشدنى . وهناك صوت ناعم ، لا يكاد يسمع ، أما هو فيمكنه أن يسمعه ، غير أنه يمكنه أيضاً أن يراه . ذلك شيء جديد .

وهو يريد غير الملموس وغير المفهوم . وهناك في البحيرة قارب يتأرجح ؛ وكلايست لا يراه ، لكنه يرى المصاييح التى ترشده ، وهو يتمايل يمنة ويسرة . وهناك يجلس كلايست ، ووجهه يتأ إلى الأمام ، وكأنه ينبغي أن يكون مستعداً لقفز قفزة الموت في الصورة التى لما ذلك العمق الفاتن . وهو يريد أن - يغنى في الصورة . وهو يريد العيون وحدهما ، فقط لتصبح عيناً واحدة وحيدة . لا ، بل شيئاً مختلفاً بصورة كلية . وينبغي أن يصبح الهواء جسراً ، وكامل صورة المشهد الطبيعي مسند كرسى ليستريحى المرء عليه ، حسياً ، سعيداً ، مرهقاً ، ويجلّ الليل ، لكنه لا يريد أن ينزل ، ويقذف بنفسه على قبر يجنّفى تحت الشجيرات ، والحنافيش تطنّ من حوله ، والأشجار المسنّنة تهمس عندما تهبّ عليها النسائم الرقيقة . ورائحة العشب لليلة جداً ، وهو يغفل الهياكل العظمية للموت . وكلايست سعيد بأسى بالغ ، سعيد أكثر مما ينبغي ، ومن هنا اختنقه ، وجفائه ، وأساه . لماذا لا يكون بوسع الموت أن يظهرها للعيان وأن يتحداثوا نصف ساعة مع الرجل المتوحد ؟ الواقع أنه في ليلة الصيف ينبغي أن يكون لدى المرء امرأة يجتئها . وفكرة الصدور والشفاه الحاججة الشبقة تقذف بكلايست إلى أسفل التل نحو شاطئ البحيرة ثم في الماء ، مرتدياً ملابسه بالكامل ، ضاحكاً ، باكياً .

وتمر أسابيع ، وفتر كلايست عملاً أدبياً ، عملين ، ثلاثة أعمال . إنه ينشد أعلى تمكّن ، طيب ، طيب . ماذا يعنى ذلك ؟ لست واقفاً ؟ مرفقه إذن . شيء ما جديد ، أعنف وأجمل . ويبدأ في كتابة معركة زيمباخ⁽⁴⁾ ، ويدور عورها حول شخصية ليوبولد ملك النمسا ، الذى يجذبه مصيره الغريب . وفى نفس الوقت ، يتذكر روبرت جيسكار⁽⁵⁾ الذى يعيشه . وهو يريد له أن يكون رائماً . والخط الطيب المتمثل في أن يكون رجلاً متوازناً بصورة معقولة وصاحب مشاعر بسيطة يراه كلايست يتفجر لستحيل إلى شظايا ، ويتحطم ويضع مثل الجلاميد التى تنهار تحتها حياتها . وهو يساعد مع ذلك ، وقد صبح عزمه الآن . وهو يريد أن يستسلم لكامل كراته أن يكون لفرء شاعراً : أفضل شيء لي أن أتعلم بأسرع ما يمكن .

وما يكتبه يجعله يقطب المأ : إن إسداعاته تُجهض . ومع الحريف يسقط مريضاً . يتذهله الرقة التى تغمره الآن . تسافر أخته إلى تون لتعود به إلى الوطن . وفى وجبتيه غصون عميقة . وفى وجهه تعبير وسياه رجل تآكل روحه . وعيناه أكثر موتاً من الحاجيين الذين يعلمونها . ويتبدل شعره متبدلاً في لفائف كثة مدنية على صدقيه ، اللذين التوا من جرء كل الأفكار التى يتصور أنها جرته إلى حُفر قدرة وإلى جحيم . والأشعار التى

يرتدّد صداها في دماغه تبدل له مثل نعيب الغربان ؛ ويودّ أن يحوّ ذاكرته . ويودّ أن يضع حداً لحياته ، غير أنه يريد أولاً أن يحطّم قواقع الحياة . ويشور غضبه في ذروة لّه ، وازدواؤه في ذروة بؤسه . عزيزي ، ماذا جرى ، تعانقه أخته . لا شيء لا شيء . كان ذلك هو الخطأ الجوهري ، أنّ يقول ماذا جرى له . ومخطوطاته ملقاة على أرض حجرته ، مثل أطفال تخلّ عنهم الأب والأم بشكل مربع . ويضع يده في يد أخته ، وهو قانع بأن ينظر إليها ، طويلاً ، وهو صامت . والواقع أنها النظرة المحددة الحائرة لجمجمة ، وترتعد الفتاة .

ثم يرحلن . الفتاة الريفية التي كانت تقدم على خدمة كلايست تودّعها . إنه صباح خريفى ساطع ، وتتمايل العربة فوق الجسور ، وتغرّ بالناس ، عبر الأزقة المطيّة بالجنس بخشونة ، وينظر الناس من خلال النوافذ ، وفوق الرأس السباء ، وتحت الأشجار أوراق نبات ملقاة ضاربة إلى الصفرة ؛ وكلّ شيء نظيف ، خريفى ، وماذا أيضاً ؟ في فم الحرفى بابيه . وكلّ شيء كما كان من قبل دائماً . يجلس كلايست مفتاحاً في ركن في العربة . وتختفي أبراج قصر تون خلف تل . وفيها بعد ، ومن مسافة أبعد ، يمكن لأخت كلايست أن ترى مرة أخرى البحيرة الجميلة . وهي في الواقع قارسة حقاً . وتظهر المنازل الريفية . حسناً ، حسناً ، ضياع ضخمة كهذه في ريف جبلّ كهذا ؟ ويتواصل السفر بلا انقطاع . ويتلاشى كلّ شيء ويترّ وانت تنظر إلى جانب الطريق ويسقط خلفك ، كلّ شيء يرقص ، ويدور ، ويتلاشى . والواقع أن الكثير يختفي تحت غلالة الحريف ، وكلّ شيء ذهبي اللون قليلاً في ضوء الشمس القليل الذي يبدّد الغيوم . مثل هذا الذهب ، كم يومض هناك ، ويقلّ لا يمكن العثور عليه إلا في التراب . تلال ، نقابات ، وديان ، كنائس ، قري ، ناس يمشون ، أطفال ، أشجار ، ربح ، سحب ، قش ، هُراء - هل يمثل كل هذا شيئاً خاصاً ؟ أليس كلّ هذا نغاية ، وسقط متاع مبتذل ؟ وكلايست لا يرى شيئاً . إنه يحلم بالسحب ، وبالعمور ، وقليل يالأيدي الإنسانية المعطوفة ، المواسية ، اللاطفة . كيف حالك ؟ تسأل أخته . فم كلايست يتفحص ، ويرغب في أن يمنحها ابتسامة صغيرة . وينجح ، لكنّ بهجد . لقد بدا عليه أن يزيغ عن فمه كتلة من الحجر قبل أن يكون في مستطاعه أن يتنسم .

وتستجمع أخته بحذر شجاعتها لتحدّث عن اضطلامه قريباً بنشاط ما عملت . ويومئ موافقاً فهو أيضاً من نفس الرأي . وترتد الموسيقى وأشعة الضوء المتوهجة حول حواسه . والواقع أنه إذا قرأ بذلك بصراحة تامّة في قرارة نفسه ، فهو يشعر الآن أنه في حالة جيّدة تماماً ؛ يتألّم ، لكنه بخير في نفس الوقت . ويؤلّه شيء ما ، أجل ، حقاً ، صحيح تماماً ، لكن ليس في الصدر ، وليس في الرئتين أيضاً ، أو في الرأس ، ماذا ؟ ليس في أيّ مكان على الإطلاق ؟ حسناً ، ليس تماماً ، إلى حدّ ما ، في مكان ما بحيث لا يستطيع المرء أن يعرف بدقة تامّة أين ذلك . وهذا يعني : إنه ليس شيئاً يمكن الحديث عنه . ويقول شيئاً ما ، ثم تأتي لحظات يكون فيها سعيداً دفعة واحدة ، وحيتلذ بالطبع تغلب الفتاة وجهها ليندو قاسياً نوعاً ما وعقابيا ، لمجرد أن تبين له قليلاً كيف يعبت بحياته بشكل بالغ الغرابة . والفتاة من آل كلايست وقد حصلت على قسطها من التعليم ، وهو على وجه التحديد الشيء الذي كان أخوها يرغب في أن يقدف به في البحر . وهي سعيدة بطبيعة الحال في صميم قلبها لأنه يشعر بتحسن . وتتواصل الرحلة ، حسناً ، حسناً ، وأية رحلة . غير أنّ على المرء في نهاية الأمر أن يدهمها قمص ، مركبة السفر هذه ، وأخيراً يمكن للمرء أن يسمح لنفسه بملاحظة أنه في واجهة الفيلا التي عاش فيها كلايست توجد لوحة من الرخام تبين من الذي عاش وعمل هناك . ويوسع المسافرون الذين ينوون أن يطوفوا في أنحاء الألب أن يقرأوها ، وأطفال تون يقرأونها ويتجهجوها ، حرفاً حرفاً ، ثم ينظر كل منهم متسائلاً في عيني الآخر . ويوسع يودني أن يقرأها ، والمسيحي أيضاً ، إن كان لديه الوقت وإن كان قطاره لن يرحل في نفس تلك اللحظة ، أو مسلم من الرعايا العثمانيين ، أو سنووة يقدم ما هي مهمة ، وأنا أيضاً ، يمكنني أن أقرأها مرة أخرى إن أحببت ذلك . وتقع تون عند مدخل مرتفعات بيرن ويזורها كل عام آلاف الأجانب . وأنا أعرف هذه المنطقة وإن قليلاً ، لأنني عملت كاتباً في مصنع جعة هناك . والمنطقة أجمل كثيراً من الوصف الذي استطعت تقديمه هنا ، والبحيرة أكثر زرقة مرّتين ، والسباه أجمل ثلاث مرات . وقد أقيم في تون معرض تجاري ، لا أدري متى على وجه التحديد لكنني اعتقد أن ذلك كان منذ أربعة أعوام .

ترجمة : خليل كلفت

الهوامش

(١٨١١) - وهو مؤلف كوميديات (بالجرّة المكسورة) ، (١٨٠٨) ، ومسرحيات تاريخية (أمير هومبورج ، ١٨١٠) . وتون (بالفرنسية

(١) كلايست : المقصود هنا (من بين مشاهير لأن يحملون نفس الاسم) هو : هاينريش فون كلايست Heinrich Von Kleist (١٧٧٧

مُعَرَّب (Costume) المترجم .
 (٤) معركة دوات عند زمباخ Sempach وهي قرية سويسرية (في كانتون لوسرن) وانتصرت فيها سويسرا على النمساويين (١٣٨٦) بقيادة أرنولد فينكريد البطل السويسري ، الفلاح للمترجم .
 (٥) روبرت جيسكمار Robert Guiscard (١٠١٥ – ١٠٨٥) أحد المغامرين الذين أسسوا الولايات النورماندية في جنوب إيطاليا – المترجم .

Thoune وبالألمانية Thun) : مدينة سويسرية تقع بالقرب من بحيرة ثون و يبلغ عدد سكانها ٣٦,٥ ألف نسمة (لاروس طبعة ١٩٧٨) المترجم .

(٢) السَّمَق : ثوب خارجي فضفاض يُرتدى لوقاية الملابس من الاتساخ ، ويبدو أنه دخيل أو مُعَرَّب (Smock) المترجم .

(٣) الكَتَمَم : ثوب نسوي مؤلف من سترة وثَوْرَة ، ويبدو أنه دخيل أو

شخصيات المسرحية

عمر في الثلاثين .. محاسب
رئيس المكتب
المدير
سهير في الخامسة والعشرين
« سكرتيرة »
السيدة زوجة عمر

المشهد الأول

(صباح يوم عمل .. في مكتب حسابات إحدى المؤسسات جلس عمر .. الموقف .. وقد تجاوز الثلاثين بقليل .. يبدو شاردا .. في مواجهة مكتبه يوجد مكتب رئيس الحسابات .. الآن ليس هناك غيره .. يتأمله رئيسه بغيظ .. ينهض فجأة ويقترب من عمر)

رئيس المكتب : قلت لك مرارا .. لاتبال .. دع كل شيء يمر بهدوء .

عمر : هه .. (شاردا)

رئيس المكتب : (يجذب على المكتب) حذرتك أكثر من مرة .. وهاهي صحتك تزداد سوءا (صمت) متى تتخلص من شروك الدائم ؟ .. (يصرخ) ... المستندات تكوّم على مكتبك دون أن يبت في شيء .. إن أسف إذا أخطرت المدير بهذا الموضوع (صمت) تعلم جيدا بأن المدير الجديد رجل صعب . لا يروق له ذلك . قد يوقع عليك جزاء . فنبك على جنبك .

عمر : (ينهض) مؤكد أني سألتخلص من هذه الحائلة .. لكن متى ؟ .. لا أدري بالضبط .

رئيس المكتب : قائم .

عمر : (يجلس) أمس رأيت حلما مزعجا ..

رئيس المكتب : (يشعل سيجارة) قبل أن تسترسل في شيء عليك أن تفتح ملفا . وتضعه أمامك على المكتب . المدير قد يمر . أنت أدري بأنه لا يسمح لأحد بقراءة الصحف ، أو في التحدث في موضوع كرة القدم ، أو في السياسة . رجل صعب كما قلت لك (يرفع

مسرحية

الغروب

مسرحية من فصل واحد

عبد اللطيف درباله

اصبغه) كل ما يجه هو العمل . العمل فقط . مؤكداً أنه على حق أليس معنى ؟

عمر : طبعاً .

رئيس المكتب : لا يتخلل إسان من مشكلة . ولكن ليس معنى ذلك أن تبحث في تلك الساعات القليلة التي يدفعون لنا أجوراً من أجلها ، ونشغلها بسرد الحكايات والأحلام (ساخراً) انظر . . انظر . . هذا خطاب من شركة التوزيع . استمع لخطاب سابق ، سبق أن حركته إليك لتبحثه . ماذا حدث بشأنه ؟ . . مه ؟ . . (يصرخ والأخضر شارد) ماذا فعلت بشأنه ؟ .

عمر : (يقف فجأة مضطرباً . . يحاول البحث عنه) أه . . لا بد أنني حفظته . معدرة ياسيدي . كل شيء يختلط على . لقد فقدت همتي لتابعة العمل .

رئيس المكتب : ما ذنبى أنا ؟ (ثاقراً) سأخبر المدير . مؤكداً أن توقيع جزء عليك (يقهقه ساخراً) قد يعيد إليك صوابك . لقد جف ريقى . ماسدت أحمل أكثر من ذلك .

عمر : (يلاحقه) أرجوك . أعطني فرصة أخرى .

رئيس المكتب : (يتوقف) حسناً . يجب أن تبحث عن خطاب شركة التوزيع فوراً ، وترد عليه اليوم . إنك إذا لم ترد عليه . . سأرد عليه أنا بالطبع . (يقهقه ساخراً) أنت تعلم جيداً ما يمكن أن يحدث بعد ذلك . المدير رجل صعب . صعب جداً . (ينهقه)

عمر : (ينهس) ليلة أمس لم أتم . حاولت أن أتعاطى مهدئاً . لكن شخير زوجتي كان يقلقني باستمرار . حتى أتت على لحظة كنت أود فيها أن أختنقها .

رئيس المكتب : (يصرخ) تخنق زوجتك . . يا عمجون ؟ .

عمر : كان شخيرها مزعجاً كالنشار . وكنت أعلم بأن لن أتمكن من النوم . وبالتالي سأفقد صوابي . وسأحضر إلى العمل وأنا شارد الذهن ، بليد العقل . ومع ذلك تركتها وذهبت إلى حجرة الصالون ، وغت هناك

بعض الوقت (صمت) واضح أن رئيسه لا يزال . ولكن عمر يشور) قلت لك إن نمت . نمت نوما عميقاً . بعد أن تخلصت من شخير زوجتي .

رئيس المكتب : أه . (يقف) انظر . . انظر . . هذه مذكرة أخرى من رئيس الحسابات يطلب فيها التحقق من أرصدة العملاء .

عمر : حسناً . سأبحثها غداً .

رئيس المكتب : غداً . غداً . كل شيء عندك غداً . أليس كذلك . (يسخر) وغداً هذا لن ينجيء أبداً ، حتى لو نمت على الرصيف ، لافي حجرة الصالون . . (صمت) لم أعد أطيق تحمل مسؤولية عملك المهمل المتراكم . كلها أيام وسيتم تقبيل الدفاتر ، استمداداً لإعداد الميزانية . سيكون مكتبنا مشغولاً عن تأخيرها . ستسبب كارثة .

عمر : أرجوك ياسيدي . أرجوك ساعدني

رئيس المكتب : لا فائدة منك : لماذا لا تطلب تحويلك إلى الطبيب ؟

عمر : (يجلس . . يعاوده الشرود) الطبيب . . (لبعاءه يتشجر في الضحك)

رئيس المكتب : حالة مثل حالتك السيئة . . لا يجب السكوت عليها . .

عمر : (يقف فجأة) ذهبت . ذهبت ياسيدي أكثر من مرة . لكن ما الفائدة .

رئيس المكتب : هاهما . هكذا تذهب إلى الأطباء دون أن تخبرني (يقهقه) . لا بد أن الطبيب يرى في حالتك شيئاً غريباً . ماذا قال لك الطبيب ؟

عمر : لا شيء . أعطاني المهدئات ومشكنات ، وقال لي : إنني مصاب بحساسية عصبية فقط . في آخر زيارة كنت عصياً جداً . طلبت منه أن يوضح لي مرضي بالقبض . . تصور ماذا قال ؟

رئيس المكتب : ماذا قال ؟

عمر : علاجك الوحيد هو أن تذهب بعيداً . بعيداً جداً . هاجس . ابحت عن عمل في

الخارج . أو في أى مكان ناء بمصر . ثم
أضاف . يجب أن تذهب وحلك . تأملته
كثيرا ولكننى . . (يتوقف)

رئيس المكتب : ولماذا كل ذلك ؟

عمر : لم أمهله كثيرا ليكمل مخبرته منى . بالطبع
كان لا بد أن أتور في وجهه . . قلت له إنك
لست طبيبا . إنك جزار . وخرجت بعدها
شاردا في الشوارع . تلاحقني صورة هذا
الوغد . لم ألق به أبدا . (يقهقه) وعلى كل
لقد كنت أضلله . . (صمت) فهمت أنه
يود أن يظلم علاجي . طبعاً هو المستفيد ،
والشركة تدفع . وأعصابي تحترق . .
وهكذا . .

رئيس المكتب : اجلس . استرح . .

عمر : (يجلس . . يشرد قليلا . . ثم يتفجر في
الضحك مباشرة) . ثم كذبت عليه . .
أتدري لماذا ؟

رئيس المكتب : (ضالفا) كذبت على الطبيب .

عمر : كان يعتقد أنني طفل غيول .

رئيس المكتب : (ينهض ويفتح باب الحجرة ثم ينقله
بعضوية) لا أجد مبررا حقيقيا لكل
ما تفعله .

عمر : لم أكتشف ذلك إلا بعد الخروج من عيادته .
وعندما يتأكد لي ذلك أضحك من أعماقي .
كنت أخبره بأشياء ما كان يحق لي أن أحكيها
له .

رئيس المكتب : مثل . . (يبدأ بمزاولة عمله)

عمر : حكيت له حكاية ظريفة . أنا فعلا تشككت
في حدودها . لكن لا أدري بالضبط كيف
ورد على لسان كل شيء يسر وثقة قوية . لم
يشعر الطبيب أبدا بأنني أكذب عليه . كان
المسكين يجهد ذهنه محاولا تحليل روايتي
(صمت) كانت روايتي تمتاز بالدقة
والإقناع . لحظتها ، شعرت ببضطة فائقة .

رئيس المكتب : (يرفع رأسه) ماذا قلت له ؟

عمر : سردت له وقائع كثيرة تخص أناسا أقوياء .

ربما كنت قد قابلتهم في الشارع ، أو قرأت أو
سمعت عنهم . أناسا أقوياء . أقوياء
وشجعان جدا . تتخلل حياتهم أحداث
عنيفة ودهيية . الشيء المهم أنهم كانوا
يتصرفون على عهدهم في أغلب الأحيان
(صمت) في كل زيارة كنت أستغرق في سرد
بطولة . أو موقف ممتاز (يضحك) والمدهش
أن الطبيب المغفل لم يلاحظ أنها وقائع
لا تخصني . أبدا .

رئيس المكتب : (يقهقه ساخرا) من منا لم يتصور نفسه لحظة
يكون فيها ملكا ؟ أو نبيا ، أو قديسا ، أو
فاجرا ، أو عاجزا ، أو لصا ، أو متسوفا .
كل الصور الأخرى التي تجذب الإنسان ،
وتثير خياله .

عمر : (يقف ثالثا) لماذا لم تمش تحت مظلة صورة
منها ؟

رئيس المكتب : ربما لأنني رجل عمل في أغلب
الأحيان . طموحي محدود

عمر : (يتفجر في الضحك ثم يجلس) مرة سألتني
عن الكتب التي أقرأها اندفعت أسرد له
أسماء كتب في الطب والاقتصاد والأدب
والموسيقى وعلم الجمال . (يقهقه مرة
أخرى) ربما كنت قد قرأت عنوانها فقط .
كنت أتأمل وجهه لارى أثر ذلك .
(يقهقه) كان مبهورا .

رئيس المكتب : بسيطة . مؤكد أنه فهم كل شيء في
النهاية .

عمر : (ينهض) قلت لك ياسيدى . . إنني كنت
أضلله .

(يذق فجأة جرس التليفون)

رئيس المكتب : حسن . نعم ياسيدى . حضر اليوم . إنه
مستغرق تماما في عمله بطريقة أفضل من
أمس . ثرثار . لالا . أرى أن تعطيه فرصة
ياسيدى . مؤكد . سيتخلص من هذه
المشاعب . مصحة . لالا . لا داعي .
استمراره معنا أفضل . كل شيء في وقته
ياسيدى . لا . لن تتأخر الميزانية مطلقا .
كل شيء في ميعاده . طبقا للجدول الزمني .

تماما تماما . شكرا . شكرا ياسيدى .
(يضع السماعه)

عمر : من ؟ .

رئيس المكتب : المدير .

عمر : يتجنس على . يتبع خطاى .

رئيس المكتب : (يبدو مشغولا) هه . لا أدري بالضبط .
ماذا تقصد ؟

عمر : أعلم أنه يضطهدنى . . أنا ياسيدى لم أكتب
أية شكوى ضده . لم أسرد لأحد سرا من
أسرار العمل . كل شيء سرى لا بد أن يبقى
بعيدا عن الآخرين . أليس كذلك ؟ .
(صمت) مؤكداً أن هناك من يفتن عمل
عنده ، لكن لا أحصل على درجتي في الوقت
المناسب . هل تعتقد أنى سأنال ترقية هذا
العام ؟

رئيس المكتب : بصراحة . فكرة المدير عنك سيئة جدا .
(صمت) لكن ، مازال هناك وقت لإصلاح
كل ما قدس . حاول .

عمر : (يقهقه) نسيت أن أذكر لك ، بأن الطبيب
الروح راح يسألنى كيف تنام مع زوجتك .
وكيف تعاملها جنسيا . ورسم أنى فقدت
الرغبة لزوجتى منذ عام (يقهقه بطريقة مثيرة
ومكتومة) ولم أقربها ، فقد أخبرته بأن كل
شيء على مايرام . على مايرام ياسيدى ،
بطريقة طبيعية للغاية . (يقهقه مرة أخرى)
قلت له : إن كل شيء يفيض ويتدفق في
حياتنا الجنسية الحسية .

رئيس المكتب : كذبت عليه ؟ .

عمر : كان سؤالاً غيضا . وكان لا بد أن أجده
إجابة مناسبة . كان يود أن أخبره أنى عاجز
جنسيا (متغلا) يود أن يصل إلى البداية .
أية بداية لشكلى . كنت أعتقد ذلك في
البداية . ولكنه راح يسأل عن عنوان
زوجتى . فهمت بالطبع . كان يطلبها
للمقابلة ، ثم يسألها أسئلة غريبة . وعندما
سألنى عن أبى وأمى فهمت تماما اللعبة . كان
سيطلب أيضا أمى . ليسألها هى الأخرى .

أما أبى فكان لا بد أن يصرخ في وجهه .

رئيس المكتب : أنا لا أفهم شيئا .

عمر : وطبعاً كان سيطلب أيضا عناوين
أصدقائى ، وصديقاتى ، وأساتذتى وكل
مخلوق عرفته ، حتى الأطفال .

رئيس المكتب : أنت غطىء . غطىء تماماً (يهض ويهضر
مستنداً من الدولاب) كان عليك أن
تسرد الحقائق فقط .

عمر : (فائرا) هل كنت تود أن أخبره بأن زوجتى
مجنونة ؟

رئيس المكتب : (يهض ويتأمله بغضب) زوجتك مجنونة ؟ .

عمر : نعم ياسيدى . . منذ أن تزوجتها وقد بدأ
عليها الجنون . فهى ترتكب حقاقت ضدى
لا يصدقها عقل . وعندما أثور . يتحول كل
شيء فى إلى نار . لحظتها أحترق . تجلس
هى وتقهقه قهقهة بطيئة للغاية . هذه هى
اللحظة الوحيدة التى تضحك فيها . أما
أنا ، إذا عادت إلى شغفى ابتسامة سا ، أو
ضحكة لسبب أو لآخر ، فلأن ذلك
لا يروقها . زوجتى خبيثة لثيمة ،
وللاسف . هذه الحقيقة لم أكتشفها إلا
مؤخرا .

رئيس المكتب : خبيثة . لثيمة . مجور . أما مسألة الجنون .
هذه فلا أصدقها .

عمر : كنت أحلم بتلك الزوجة التى تتعاطف مع
آمالى وكبريائى وتناقض . لكن حلمى لم
يتحقق (صمت) فقد تزوجت زوجة حائيت
منها الكثير .

رئيس المكتب : هانحن نتقرب من الظهيرة . لم نفعل شيئا ذا
قيمة .

عمر : غدا ياسيدى سوف أنجز أعمالا هائلة .

رئيس المكتب : تلقى كل شيء على زوجتك . . لماذا ؟ . الله
أعلم .

عمر : ماذا تقصد ؟ .

رئيس المكتب : قد يكون العيب منك .

- عمر : العيب (صمت) .
- رئيس المكتب : نعم .
- عمر : لا ياسيدى لا . أسأل عنى تلك الفتيات الجميلات ، اللاتي كن يتنافسن على زوجى كانت محظوظة بالنسبة لهن .
- رئيس المكتب : (يقهقه) محظوظة ؟ !
- عمر : لأنها فازت بى . (صمت) أسأل عنى أصدقائى . فى المدرسة الثانوية . أو فى الجامعة . زملائى فى العمل السابق (صمت) . (ثم يثور فجأة) أسأل عنى كل الناس .
- رئيس المكتب : (يشهكم ويسخر) ولماذا أسأل الآخرين ؟ . لماذا لا أسأل نفسى ؟
- عمر : (يهض ويقترب من رئيسه) غضبت ياسيدى ؟
- رئيس المكتب : لا .
- عمر : (يقهقه قهقهة طويلة) .. رئيس المكتب يرفع رأسه بغيظ ويتأمل بضيق ثم يجلس مسترخيا) مرة أعدت زوجى لى الطعام . آه . طعام الغذاء وكنت جائعا جدا . فاقربت لآتهم الطعام ، وسرعا ماعوتها لتشاركنى إياه حسب ما كان يجرى دائما . أنا لاأتناول طعاما بدونها أبدا . ولكنها رفضت ، وأصابتها رعشة غريبة . عندئذ تمككنى الحروف ، وركبنى الشك ، ثم نهضت فجأة ، وأنا أنظر إليها نظرات قاسية . كان كل شيء واضحا . تخلصت من الطعام بسرعة . وعندما جاء الليل . لم أنم فى حجرتها . وفى منتصف الليل جاءت تريت على كفى لتوقفنى . بالطبع كانت تطلب شيئا ما . أنت فاهم طبعاً (يمز رأسه) لكنى رفضت (صمت) لو كنت أنا الذى أرغب فى هذا الشيء لكأنت قد ادعته أنها مريضة ومرفقة . (صمت) وعندما كنت أستيقظ فى الصباح مغموما حزينا ، كنت أجدها تضحك بالطبع . تضحك نكابة فى . أليس كذلك ؟
- رئيس المكتب : (يهض) هل تعتقد أن الزوجة سيارة يجب
- أن تكون جاهزة فى كل وقت . ثق تماماً أن ما تعتبره هاما جدا ، ومضيفا لك إنما هو أمر طبيعى ، يقابل أى زوج وأية زوجة . إننى أتفق مع الطبيب بأنك حساس أكثر من اللازم .
- عمر : (قائرا) أنت لم تسمع منى شيئا حتى الآن . ولو كان هناك وقت لحكيت لك المزيد .
- رئيس المكتب : بعد الميزانية سأسمع منك المزيد .
- (يهض ويتوجه الى الباب حاملا بعض الملفات . عمر وحده الآن . تدخل سكرتيرة المدير ومعها كراسية قديمة تخص الأستاذ عمر)
- سهير : أستاذ عمر . خطك ردىء جدا للأسف .
- عمر : اخفضى صوتك .
- سهير : أرجوك . أغفى .
- عمر : إنها خدمة . خدمة خاصة . إنها مذكراتى (يتشم) فى هذه الكراسية كل شيء عنى .
- سهير : أستاذ عمر . معسرة . إلى أسفة . بصراحة . إن كل شيء بهذه المذكرات غجل وغامض ..
- عمر : كلها كلمات واضحة . ليست رموزا . لا . لا . إنها واضحة . واضحة . تماماً ..
- سهير : (تقهقه) آه . معسرة . معسرة . أغفى أرجوك .
- عمر : توقعت هذا .
- سهير : ماذا توقعت ؟ (تضحك)
- عمر : إنك سترفضين كتابتها (صمت) ، وإنك ستعودين بها إلى ، وسوف تنفجرين فى الضحك . كان عليك أن تعلمى أنها أشياء خاصة . خاصة جدا . وليس مهما على الإطلاق أن تفهمها .. (يقهقه) اكبتها فقط . إنها أشياء تمنينى جدا . أعلم أنها ذكريات فى حكم الماضى . الماضى عندى حتى ورائع دائما . (يتشم) معسرة . هناك أشياء يراها الإنسان ضرورية فى حياته . وذلك حتى .
- سهير : مع احترامى لرأيك ياسيدى . لو اكتشف ذلك المدير سيوقع على جزء .
- عمر : لا . لا . لن يلحظ شيئا .

بطريقة لينة . هل تعتقدن أن الطبيب كان على حق ؟ . أنا مازلت غير واثق على الإطلاق في أي كلمة قالها .

ماأفهمه أن البعد لا يخلل مشكلة بين زوجين أبدا . إنه يزيد الأمر تعقيدا .

(يفقهه . يصمت قليلا ، ثم يهبط واقفا)أراد في موتا في عينها . وأراد لها راحة أبدية بعيدة عني . إنه يتصرف كإله . آه تذكرت ربما كان الطبيب يشعر بأنها إنسانة لا تستحق إنسانا مثل . أو العكس ، سهر : مارايك . أليس الأمر كذلك ؟ .

بالنسبة لنزواتك وغزواتك الجنسية ماألمة تسجيل هذه الأشياء . أعتقد أنها غير مستحبة . كيف تبقى عالقة في ذاكرة إنسان تزوج ، وودع مرحلة الطيش .

(ثائرا)إنها أعظم إياي . . إنها مهمة للغاية .

أنا لاأرى ذلك . إنها صلب الموضوع .

وهل كنت حقا تنسى برفائك الثوار في الجامعة ، وطلبت من مكتب البوليس السرى مكافأة لذلك (تصفح الكراسة) . كيف وضعت إصبعك على هذه الفقرة ؟ .

كيف قرأتها ؟ (يصرخ) أنا لم أش بأحد .

خطك . لا . ليس الأمر كذلك . إنني أثق بك جدا . لقد قبضوا علينا وضربونا ضربا مبرحا .

(تفهقه)متى حدث ذلك ؟ .

(يصرخ) أتسخرين مني ؟ . أنظري أنظري . (يفتح قميصه بعنف فيمزقه) أنظري إلى ظهري . انظري جيدا . أنا لم أتحاذل . تحملت كثيرا . لحظتها كنت سعيدا . رغم أنني كنت أنأم . أنا لاأود أن أصدقك . لقد تكررت تفكيراً قاسياً في تلك اللحظة . لقد قفزت في رأسي آلاف الأسئلة ، وآلاف الأجوبة أيضا . لقد تعلمت القسوة والجنون .

(تفهقه) ارتد قميصك .

(في هذه اللحظة ومازال صدره عاريا

ثم إنها أشياء خاصة . خاصة جدا . كان يجب أن تحفظها بيدك فقط . أنظر مثلاً (ينهض)تلك الفقرة التي تحكى فيها موقفك من تلك الفتاة التي كنت تطاردها بالجامعة . لماذا أنت مصر على إدانة نفسك ياسيدى في كل كلمة . لاألا . أعتقد أنها أشياء يجب أن تحموها من ذنك كلية .

(يصرخ)أنت مجنونة . ألا تدرين . إنها ميراثي ، وكل ميراث به الحلول والمز .

(تفهقه)وهذا المسوقف من والدتك . ووالدك . إنه متجع . تنهم أبك بالجهل والغيا وسوء معاملة أمك . ثم تعود لتتهم أمك بأنها تعشق جارها . وعلى فكرة . هل والدتك مازالت حية ؟ .

لأأدى بالضبط . ولايمنى في هذه اللحظة إن كانت حية أم لا . المهم أن أسجل ذاكرتي . ذاكرتي ضعيفة جدا . وأشعر أنها ، في المستقبل القريب قد تمحى كلية . سوف يضيع مني كثر لن أعتز عليه أبدا . (يمز كتفها)كيف يمكن لإنسان مثل أن يفوص بذاكرة أخرى . إنها الشيء الوحيد الذي يضمنى والتجربة الخاصة إذا فقدت لانموض أبدا .

لماذا تصر على ذلك . لماذا يتعلق طموحك بالماضى . هل فقدت الأمل في المستقبل ؟

في الماضى كان كل شيء ثريا ورائعا . يستحق الاحترام . أما الآن . (يفهقه)فكل لحظة تدهو للرناء .

دهك من كل هذا . أنا كصديقة لك . أعترض على كل الكلمات التي كتبتها عن زوجتك . إنها حقا لم تنجب أطفالا . لكن ليس معنى ذلك أن تتهمها بالكلل والإهمال والمعجز .

(يجلس ضائقا)أرجوك اكتسى كل شيء كما هو . لاأستطيع أن أزيغ شيئا .

يجب أن تعيد صياغتها مرة أخرى .

لن أعيد شيئا . (يخطط على المكتب) لماذا قال الطبيب لى ، يجب أن تبحث عن عقد في دولة أجنبية . أراد أن يبعدني عنها . ولكن

- وسهره واضع عليه آثار التعذيب . يفتح
رئيس المكتب الباب بهدوء على أثر
صراخه . يقف برهة يتأمل كل شيء ، ثم
ينسحب ببطء وهو يحيط شفثيه غضبا .
- عمر : عندما أقدموا لنا أساء لا نعرفها ، قالوا لنا :
هؤلاء اعترفوا بأنهم أعضاء التنظيم
الرئيسي . وبعد أن ضربونا ومزقوا جلدها ،
وجدت أن المسألة لا تستحق كل ذلك مني .
اكتشفت غيبائي . لم أكن أرغب في هذا
الأسلوب من الكفاح . . لالا . وجدت أن
المسألة لا تستحق مني كل ذلك . لقد كتبوا
ما أرادوا وزيفوا كل شيء . وبعد أن عذبونا
راحوا يضحكون . ووقع البعض في النهاية
وكنتم منهم . وعندئذ فكروا قيسوى ،
وأطعموني بكرم كانوا يودون مني أن أكذب .
ووافقتهم بالإكراه والضغط .
- سهر : (ساهرة) وافقتهم . احترفت على
زملائك .
- عمر : كنت أدرك أننى نقى أمام نفسى . أرادوا شيئا
معينا ليخضعوا به أنفسهم . لم أومن يوما بأن
أضع نفسى في دائرة التعذيب . لالا .
- سهر : أنا لأفهم شيئا .
- عمر : أومن فقط بالمدفع والبنادقة . لكل إنسان
أسلوه الخاص . كل شيء باطل لابد أن
يسقط .
- سهر : (غمط شفثيه) ما أهمية كل ذلك ؟ .
- عمر : أرجوك . إنها غاية الأهمية . إنها مرحلة
مهمة جدا من حياتي
- سهر : (فائرة) ثم مسألة تفوقك في الدراسة أذلك
أمر حقيقى ؟ أم أنه غرور ؟ .
- عمر : الشهادات تثبت كل ذلك (يخرج لها من
المكتب شهادته) انظرى التقدير . امتياز مع
مرتبة الشرف . هذا فضلا عن النشاط
الرياضى والثقافى ، وزعامه اتحاد الطلاب .
لم أقل لك إنه كان ينتظر من مستقبل باهر .
- سهر : (تضحك بخفي وسخريه) لماذا لم تضع
موهبتك في عملك هنا ؟
- عمر : (يسترخى تماما) لقد وضعت يديك على
العمل .
- الدمل ؟ :
نعم . .
: (تقفز أمامه) هل تعتقد أن المدير وصل أم
لا ؟ .
: الاجتماع سيطول . لعله انصرف .
: حقا . لابد أنه انصرف مالم يعد حتى الآن .
لحظة واحدة . (يخرج) .
(في تلك اللحظة يدخل رئيس المكتب ليأخذ
بعض الملفات . . يميلق من حين لآخر في
عمر . والآخر مسترخ تماما . يهزرب
الأرض بقدميه . ثم يخرج . يهزرب الباب
بعنف وهو يردد)
رئيس المكتب : شيء لا يطاق . شيء لا يصدق عقل .
(يخرج) (عمر وحده الآن . يتناول
الكراسة ويتصفحها بهدوء .
تعود سهر)
: مازال الاجتماع منعقدا .
: حسنا (يهض) ترددين أن أكلمك عن
الدمل ؟ .
: معذرة . قيل أن توضح لي حكاية الدمى .
هناك هذه الفقرة الخاصة بموقفك من زميلك
الذى اصططبك لرؤية مباراة كرة القدم .
(تصرخ) مالى دفع بك بأستاذ لكى نفقا
عينيه ؟ .
: (يمسود ويجلس مغموما) كم احترت
لذلك . ولكن المسألة عندما جلسنا في
المدرج . حيث كان السرحام والصحف
(يتوقف) لأدرى لماذا صمم صديقى على
أن أصحبه لرؤية هذه المباراة ؟ كانت مهمة
حقا . كانت بين ناديين كبيرين . المهم عثرنا
على أماكن في النهاية ، بصعوبة طبعاً وبدأت
المباراة ، ولأدرى أى الفريقين قد حقق هدفا
بسرعة غريبة في اللحظة الأولى من المباراة .
فتحولت المدرجات إلى ضجيج لا يطاق ،
واندفع زميل يسب ويلعن نصحته أن يكف
عن ترديد هذه الألفاظ الجافة . وأن يجلس في
هدوء وأن يهدد ، دون جدوى . صرخت في
وجهه ناصحا مرة أخرى . . قلت له يجب ألا
تنصاع لهذا الجنون . طلبت منه فقط أن

: بماذا كنت تحببه ؟
: كنت أراوغه طبعاً وأخدعه .

(يدخل عامل البوقيه . يقسمهم
الكوكاكولا للأستاذ عمر والسيدة سهر)

: كيف حال زوجك ؟

: لا تذكرني به .

: لماذا ؟

: (تسخر) كومة من اللحم الميت تطاردني .
كل شيء في حياتي عمل على بدرجة مدهشة .
في المنزل لا أراه إلا صورة مشوشة . شبحا
يتحرك لكنني أسمع ضحكاته المثير ورواد
مكبه الظرفاء . هناك رجال كثيرون يثيرون
خيالي . (يقهقه) وفي المكتب يتجسد لي
زوجي منفراً مراقباً لكل تصرفاتي .

: كنت أعتقد أنك سعيدة . (يقهقه) هل
المدير يمتك ؟

: لا شأن لك . ولا تضع وقتي . أنظر إلى هذه
الفقرة (تقترب منه) حفا .
ما هي الأسباب التي دفعت بك لنهش راديو
زميل آخر ؟

: (يهض ويتجول في الحجرة) ثمة إعلان راح
الراديو يردده مراراً

: (يقهقه) قلت : إعلان ؟

: (يستلبر نحوها بعنف) كان يطاردني في كل
مكان . وفي النهاية تأملت هذا الموضوع
بشيء من التأمل البسيط (يصرخ) كان
يطاردني أيضاً في مناسي . شعرت بأن عقل
مقهور . لا يستطيع أن يقاوم كل هذا
الضغط .

: كتبت رسالة إلى مدير الإذاعة طلبت فيها أن
يخفف حدة الإعلانات وتكرارها الملل .
(يتور) ليس من حق كل من كل من معه
نقد أن يسخر ويأسر عقولنا خدمة لإعلانه .

: كان يجب أن تغلق الراديو أو تحوله إلى إذاعة
أخرى .

: في أغلب الأحيان كان يحدث ذلك . ولكنني
كنت أسير في الشارع فأسمع الإعلان
كمطرقة تدق في جمجمتي . ثم أجلس في

سهر

عمر

عمر

سهر

عمر

سهر

عمر

سهر

عمر

سهر

عمر

سهر

عمر

يري ، وأن يفعل جهود . وما كاد يصمت
دقيقة واحدة حتى أقحم نفسه في نقاش حاد
مع آخرين . كانوا يجلسون بجوارنا . وأخطأ
زميل في حق الآخرين . وطلبت منه أن
نذهب ، ونترك المباراة فوراً . ولكنه لم
يطاوعني . رفض وأصر على أن يكمل
المباراة . كان متحمساً بجنون .

: صديقك هذا يتمتع حقاً . (صمت) يجب
الصخب والعنف (صمت)
: (يرمقها بشيقي) قلتي تمتع ؟

: نعم (يقهقه)
: أنت عبيطة مثله تماماً . هل أصابك هوس
الكرة أنت الأخرى ؟

: إنها تمتعني حقاً
: عندما أصر على موقفه همت له بالخروج .
ولكنه راح يسيئ . واستمر يكيده بحيوانية
للمجالسين بجوارنا . وفضة احتدم العراك .
عندئذ كان وحده في مواجهتهم . تراجعت
عن موقفى ضده فوراً . كانوا كثرة . واستل
أحدهم مطواة . لم يتقد الموقف إلا هدف
الفريق الآخر . عندئذ تراجع حامل المطواة
قليلاً ، ثم أخرج لسانه لصديقي . فهجم
عليه . المهم . بعد لحظات ، وبدون قصد
وجدت إصبعي هذا دخل عينه ففقاها
فوراً . وفر الآخرون عندما رأوا الدم . وفي
الطريق إلى المستشفى خدعته . (يقهقه)
قلت له إنهم هم . وعندما نظرت بعينه الأخرى
إلى إصبعي الذي كان ملوثاً بدم عينه . قلت
له إنني كنت أود أن أعرف مدى الإصابة

: (تنهض) أعتقد أن ذلك الشيء . كان يجب
أن تتلاقى ذكره في اللذكريات

: (يصرخ) قلت لك من قبل إنني لا أؤمن
شيئاً . كل ذلك حدث . (يقهقه)

: ما الذي يضحكك ؟

: في الطريق إلى المستشفى . كانت عين
صاحبي تلمع ، وعينه الأخرى تدمى . لم
أكن أعلم بالضبط ما يحول بعقله في هذه
اللحظة . المهم أنني كنت أنفجر في الضحك
من آن لآخر . وكان المسكين يتساءل ؟

سهر

عمر

سهر

عمر

سهر

عمر

سهر

عمر

سهر

عمر

: أنك مستسخرين مني في النهاية . أعلم بأن
أطاعتك على أشياء قد لا تكون هامة بالنسبة
لك . ولكنها مشاعري ، وسلوكي ، وحياتي
(تفهقه) لم أدرك أنك تافهة إلى هذا الحد .

: (تفهقه أكثر وأكثر) لكل إنسان ذاكرة .
يعدم فيها ما يزيد عن حاجته اليومية .

: أتدريين من هم الذين يعملون لأهمهم ، أو
يجترونها بغياه وبسلافة . مثل هؤلاء مثل
القطارات والسيارات من
الركبات (صمت) كيف يكون حالنا عندما
نعدم نبض حياتنا ؟ وخاصة أحلامنا التي لم
تتحقق ؟ .

: ماذا تود للناس أن يكونوا ؟ .

: أن يبقى كل شيء مشتتاً في رؤوسهم .
كل شيء يجب أن يبقى وينبض .

: الألم ، والأمل ، والشعور بالآخرين . إنني
المسح هياكل بشرية . تغدو ونحى تحرك
وتتصارع فيها لاجدوى منه .

: هذه هي الحياة .

: إنه الموت ، الموت الحقيقي .

: (تفهقه من أعماقها) رغم كل ما تعانينه ،
وما يجعلك مضحكاً أحياناً . فانت رجل
متنع .

: (يسخر) ألا يحدثك زوجك عن أشياء
شبيهة بذلك ؟ .

: لا . كل همه ضبط المصاريف .

: والحلم بالأبناء . يحاول أن يشتري قطعة
أرض في طرف المدينة لينبئها . لا يقرأ
شيئاً .

: هل هو سعيد ؟ .

: لا أدري بالضبط . في الظاهر يضحك
كثيراً . أما من داخله فهو حزين جداً
وغاضب دائماً .

: (يسترخي) كل شيء توقف عندي .

: بالعكس . كل شيء عندك ينبض بعنف .
ويشتعل داخل رأسك وقلبك . ولكن مثل
هذا الإنسان قد يجترق في النهاية .

: هذا الطراز من البشر سيقتي . سيكون هو
الشاهد الحقيقي على الحياة . ومع هذا . فانا

عمر

سهير

عمر

سهير

عمر

سهير

عمر

سهير

عمر

سهير

عمر

سهير

عمر

سهير

عمر

سهير

المقهى أو في الترام أو في الأوتوبس أو
الكازينو . في كل مكان تقريباً كان
يطاردني . وعند صديقي ، كنا نناقش
موضوعاً جاداً ، وفجأة فتح ابنة الراديو .

وبدا الإعلان ، وكأنه قاتل مؤجّر ضدي يتبع
خطاي . فقدت تركيزي وراح صديقي ينظر
إلي كثيراً . ينتظر مني إجابة عديدة على
تساؤلاته الحادة العميقة ، فشلت في أن
أحصر ذهني .

: رفعت طفافة السجائر الثقيلة ، ثم قدفت بها
الراديو ، فتهمش فوراً .

: (يصرخ) كان على أن أقام .. (صمت)

: شيء مؤسف حقاً . لماذا تلتفت لهذه الأشياء
التافهة ؟

: لأنا محاصري (يصرخ)

: (تفهقه)

: أنسخرين مني ؟ .

: لا . المهم ماذا حدث لصديقك ؟ .

: (يسترخي) فوجيء طبعاً . نظر إلى كثيراً
جداً . لكنه لم يتحرك . وظل ساكناً أدركت
مدى حزنه بعد ذلك . وتتمت بكلمات
قليلة عن سحق الإعلان ومطارته لعقل
وكيانه . ورحلت أشرح له بأنه يمثل قوة
مضادة لكل ما يدور في رأسي . يستهلكني .

: ويطيح بتوازن عقلي . لكنه لم يبال بالطبع .
(يفهقه) ووقف المسكين أمام زوجته
حائراً . لم تنبش شفتاه بكلمة واحدة .
وعندما نظرت في عيني زوجته ، وجدت فيها
رغبة قوية لكي تهجم علي وتخنقني .
فخرجت مسرعا .

: لينك تأخذ بنصحتي ؟

: نصيحة ؟

: نعم . أود أن تأخذ هذه الكراسي وتزورها
تماماً ثم تلقى بها في المراحيض .

: أنت مجنونة ؟ (تفهقه) . ذكرياتي . لا لا .

: أنت غططة غططة تماماً .

: (يفهقه ساخراً) يا لتفاعة عقلك . (ثائراً)

: أنت غططة (تنفجر في الضحك) كنت

: متأكد من ذلك .

: متأكد من أي شيء ؟

سهير

عمر

سهير

عمر

سهير

عمر

سهير

عمر

سهير

سهير

عمر

سهير

عمر

سهير

سهير

شأنه شأن المكتب . شأن الملفات . شأن الحائط . شأن أى شيء جامد .

: دعنا هنا في الكراسي . كم نسخة تود أن أطبعها لك ؟

: أربعة .

: أما زلت متحمسا ؟

: طبعاً . وأرجوك ألا تدعى أحداً يطلع عليها . احلري رئيسي بالذات .

: (تقلب صفحاتها) انظر . انظر . أنا لا أعرف كيف أرسـم هذه الصور الغريبة . أنا لا أفهم في الفنون كثيراً . ولكن هذه صور لا تروقني .

: أتوكي الصور . سأرسمها مرة أخرى على كل نسخة .

: كنت أود أن أعبرك أن هناك سيدة كانت تجلس بجوار الباب سألت عنك

: (مذهولاً) سيدة تسأل عني ؟

: نعم .

: لم تذكر اسمها ؟

: (تفهقه) سيدة جميلة للغاية . هل أنت على علاقة بها ؟

: لا . لا أعتقد .

: كانت خجولة قالت إنها تفتقدك منذ مدة ولم ترك .

: لا بد أنها صديقة قديمة . أنت أدري بتلك الحالات التي تتأنيب فجأة . وتعلمني أتدري مع نفسي كثيراً . عندما أشعر أنه لا جدوى من شيء ، على الإطلاق ، لا أجد الحافز الذي يدفعني إلى الخروج أو الاتصال بالآخرين (يقهقه) تصوري .

: ماذا ؟

: في ليلة ما . طاردتني امرأة جميلة . وذهبت معها إلى شقة مفروشة كنت أستأجرها . المهم أن المرأة قضت معي ليلة طيبة . وعندما جاء الصباح ، فوجئت بها تطلب مني أن أفكر في مسألة الزواج . أكدت لي أن في استطاعتها التخلص من زوجها .

: بسهولة ؟

: قالت ذلك . المهم أنني سألتها عن أطفالها . فقالت ستتدبر أمرنا .

وأتى بأن كل شيء سوف يستعيد وجهه النقي .

سهير : (تفتح الباب . تتحدث مع الساعي الذي لا يظهر) ألم يته الاجتماع بعد ؟

ص . الساعي : لا يا سيدتي . لا ، ما زالوا مجتمعين .

سهير : أخبرني فور أن ينتهي الاجتماع .

ص . الساعي : سأفعل .

(يخرج وتغلق الباب خلفها . يفتح فجأة رئيس المكتب . يبدو ثائراً)

رئيس المكتب : المدير أتى على اللوم . لم تنجز تلك الأعمال المطلوبة (صمت) أين مذكرة التسوية الخاصة بحسابات المخازن ؟ كيف توقع على حساب المخازن ورصيدك دائن . كيف بالله عليك ؟ ضجروا بالضحك في الاجتماع . أتدري لماذا ؟ لأنني أيضاً وقعت عليه بعد توقيعك (صمت) ستكون سبياً في نيكبي . أين المذكرة ؟

عمر : (يهض) أية مذكرة ؟

رئيس المكتب : مذكرة المخازن الأولى .

عمر : (يبحث دون جدوى) ليست عندي يا سيدتي .

رئيس المكتب : هل مزقتها ؟ (صمت) هل مزقتها ورمت بها في سلة المهملات (صمت) في الاجتماع لأنني وثقت بعملك ووقعت بسرعة .

الساعي : المدير يطلبك يا سيدتي .

رئيس المكتب : أين أخفي وجهي . لماذا لا يفصلونك ، أو يأمروني بقطع لسانك . (يخرج . يعمل بعض الملفات)

عمر : (مسترخياً . ضائفاً .) تدخل سهير وهي تفهقه)

سهير : ماذا هناك ؟

عمر : رئيس المكتب يسخر مني ويلومني

سهير : مسكين (تفهقه)

عمر : هل أنا بلوة ؟

سهير : قال ذلك ؟

عمر : تصوري .

سهير : عندما يعود لصفاته سوف يعتزل لك .

عمر : ليس هناك فارق بينه وبين أية دمية هنا .

الماتر حالات السبل بينه وبين أن يعين معيداً في الجامعة . (يقهقه) يرجع ذلك إلى أسباب سياسية .

المدير : امتياز . مقبول . كل موظف يتقاضى أجراً لا بد أن يعمل .

رئيس المكتب : عندما وقعت عليه الجزاء السابق . تصور ماذا فعل يا سيدى ؟

المدير : ماذا ؟

رئيس المكتب : (يضحك) جاء بيرواز وعلق شهادته على الحائط . واقترح على أن أحضر شهادتي وأعلقها على الحائط أيضاً . في مواجهة شهادته . كل ذلك وهو يعلم تماماً أن شهادتي متوسطة . أنا حقاً لم أدرس بالجامعة ، ولم أحصل على تقدير امتياز في الشهادة المتوسطة . لكنني أضلّي العمل أهميته ، وأسيرة الأمور في المكتب .

المدير : قلت لك منذ البداية إنه شاب مغرور (يسخر) على كل لا بد أن أكسر أنفه . وإذا استمر الحال على ما هو عليه ، فسوف أبحث أمر فصله كلية ، أو نقله إلى مكان آخر . (تدخل السكرتيرة)

سهر : سيدى . هناك سيدة تود مقابلتك . تطلب ذلك بسرعة .

المدير : حسناً . بخصر ماذا ؟

سهر : اعتقد أنها تمت بصلة إلى الأستاذ عمر .

المدير : الأستاذ زفت . دهشها نجىء هنا . (تذهب)

رئيس المكتب : لا بد أنها تلك المرأة التي ترفض دائماً أن تذكر اسمها ، أو صلتها به .

المدير : ذنب محظوظ . يدور على حل شعره . لا يقدر المتولية . فوضى .

رئيس المكتب : مستهتر .

المدير : إنه نموذج سيء يجب أن يُعوم .

(الباب يفتح . تدخل سيدة جميلة في حوالى الثلاثين .. ولكنها في حالة يرثى لها)

السيدة : أرجوك يا سيدى المدير أن تدفع به إلى منزله .

المدير : من هو ؟

السيدة : عمر . عمر زوجي يا سيدى .

المدير : أهو زوجك ؟

السيدة : نعم . منذ أشهر طويلة ، خرج ، ولم

يعد .. ونحن أصادفه في الشارع أو في الطريق يهرب مني . لماذا ؟ لا أخرى . لم أفعل له شيئاً سيئاً . لم أنجب له أبناء طبقاً لرغبته . رغم أنه رفض طلبي في ذلك مراراً (صمت) أين هو يا سيدى ؟

المدير : للأسف خرج منذ دقائق .

رئيس المكتب : ألم يقابلك على السلم ؟

السيدة : (تبتكي) لماذا تسترون عليه ؟ ألا ترون أنها جريمة ؟

المدير : (ثارت) أية جريمة ؟

السيدة : أن تساعده على الاختفاء والجد عني ، أنا حقاً مخطئة في حق . لم أحسن تقدير مواهبه المتعددة . ولكنه الخط . حظه لم يتح له فرصة التوفيق للأسف .

المدير : ينبغي أن تساعديه يا سيدى . لست وحدك التي تعانين منه . نحن أيضاً .

السيدة : (تتهدد) أنتم أيضاً تعانون منه ؟

رئيس المكتب : ليترك تدفينته في أن يذل بعض الجهد مقابل الأجر الذي تدفعه له المؤسسة .

السيدة : ماذا يريد ؟ لقد ذهب يا سيدى بعيداً .

لا يود أن يحدثنى . كان في الأيام الأولى يبعثني جداً . عشنا عاماً رائعاً . عاماً كله نبض وصخب ورغبة . كم تترننا . وكم عشنا لحظات كلها سعادة . (تسخر) كل شيء انقلب فجأة يا سيدى ، دون سابق إنذار . لماذا يا سيدى ؟

المدير : قلبي معك . لكن ماذا يريد ؟

رئيس المكتب : انني أيضاً حزين من أجلك يا سيدى .

السيدة : إنه إنسان رقيق للغاية .. هل تعاملونه ببطاء وقسوة ؟ هل يتقنون بأعمال شاقة ؟

المدير : شأنه شأن زملائه . لا أكثر ولا أقل .

السيدة : لقد اخترت شقائي وتعاقتي .

المدير : على كل ، إذا عاد اليوم . فسوف أكلمه بحدّة .

السيدة : لا لا . أرجوك يا سيدى . يهتو . كلمه يهتو .

المدير : أمرك .

السيدة : إنه كطائر روحه خفاقة . سرعان ما يُصاب بالفصع والضيق .

المدير : حسناً . سأفعل ما تريد . أية مساعدة

رئيس المكتب : قال لى : ما جدوى هذا العمل . ورق .
وأقلام وأرقام ، ومكتب ، وكراسى .
وزنائة صغيرة ؟ كل شيء هنا يموت ببطء .
هذا كلامه يا سيدى .

المدير : ما معنى هذه الألفاظ ؟
رئيس المكتب : كثيراً ما كنت أعتقد أننى جالس أمام لغز
بشرى لا أفهم له حلاً أبداً .

المدير : ماذا تفعل له ؟ إذا كان الأطباء لم يصلوا معه
إلى شيء ذى قيمة
رئيس المكتب : عندما كانت الضرورة تدعو لفتح مكتبه أثناء
غيابه للبحث عن مذكرات . وجدت شيئاً
غريباً (يضحك) .

المدير : أى شيء ؟
رئيس المكتب : كراسة قديمة بالية عليها عنوان (يتوقف) :
موظف فى سلة المهملات .

المدير : يخط شفثيه (موظف فى سلة المهملات ؟)
رئيس المكتب : للأسف كتب ذلك .
المدير : عندما يحضر أخبرنى فوراً ..
(تدخل السكرتيرة)

سهر : سيدى لقد أخذ الأستاذ عمر كل أوراقه
الخاصة وخرج .

المدير : (غاضباً) خرج ؟
سهر : نعم وقال لن أعود إلى العمل مرة أخرى .
المدير : أقال ذلك ؟

سهر : وصرخ أيضاً فى وجهى ، وقال : كلكم
أقذار . كلكم أقذار . لن أعود إليكم أبداً .
ثم اختفى .

(المدير) : يخط شفثيه .. ينظر إلى رئيس المكتب
بضيق .. يبرز كتفيه .. ثم يتركه خارجاً)

(ستار)

(الإسكندرية : عبد اللطيف دريالة)

أخرى ؟ (صمت) كل شيء سيستقيم فى
الأيام القادمة .

السيدة : (تبتكى) اننى أحبه رغم شقاى به . ليس لى
غيره فى هذا العالم . إنه زوجى . ليته ومينى
ابنا . كان قد خفف عنى الآلام الآن ، وملاً
على هذا الفراغ القاتل . كل ليلة أتصوره
عائداً . كل دقيقة على الباب أعتقد أنها له .
ولكنه للأسف لا يعود . وإذا عاد يدخل
ويخرج دون أن يشعر به أحد . لا يترك سوى
كلمة فى ورقة صغيرة . حضرت . ثم يوقع
(يتسم) أعتقد أنه يفعل ذلك لكى
لا أفزع . كما يثبت حضوره يثبت انصرافه .
(تواجه المدير ورئيس المكتب) لماذا يرب
منى ؟ .

المدير : لا أدرى .. الصورة عندك أوضح .
السيدة : أرجوك يا سيدى ساعدنى .

المدير : سأبذل كل جهدى .
السيدة : أشكرك يا سيدى . أشكرك (تنصرف) .

المدير : أنا لا أفهم شيئاً .
رئيس المكتب : مسكينة لم تفرح بشبابها .

المدير : امرأة رائعة . جميلة . ألا يكفيه ما يفعله
معنا . أرايت كيف حالها ؟

رئيس المكتب : إنها عظيمة تماماً .
المدير : لا أدرى كيف أصلحه ؟

رئيس المكتب : فى الأيام الأخيرة . لمحت فى عينيه نظرة
احتقار لكل شيء ووصلت هذه النظرة إلى
ذاته أيضاً .

المدير : لا أفهم شيئاً .
رئيس المكتب : إنه يسألنى أسئلة غريبة . تضحكنى أحياناً
وتؤلحنى فى نفس الوقت .

المدير : مثل ؟

متابعات ○ مناقشات شهریات ○ فن تشکلی

* متابعات

- مناجاة ابن لأمه في رواية
- « والبحر ليس بملآن »
- قراءة في قصص
- « مدينة الباب »
- د. نعيم عطية
- مصطفى عبد الغنى

* مناقشات

- خطاب إلى المحرر
- أوراق ذابلة
- تعليق على عدد الإبداع الشعري
- تعليق على تنويه
- د. أحمد مستجير
- عبد المنعم رمضان
- عبد الحكيم فهم

* شهریات

- محفوظ عبد الرحمن
- بين التراث الحكائي والعرض المسرحي
- سامي خشبة

* الفن التشکلی

- إبراهيم التجار .. الحلم والقضية
- محمد حلمي حامد

مناجاة ابن لأمه في رواية "البحر ليس بمكان"

د. نعيم عطية

أيضا بما يكتب - ويقدم أعماله على قلمها ليس على أنها تسقط أدبيته من كتب المحفوظات ، بل على أنها شروح أصيلة للحياة ، وتسلاتل في الوضع الإنساني والاجتماعي لبني وطنه تكشف عن رؤية فيها راحة ، وثقافة فيها امتلاء .

وضاق «جيل» ذرها بحياة المكاتب ، حين كان يمشي بملأها بين الناس الجاهلية ، فأخذ يفرغ شحنته الإبداعية على صفحات مجلة «جالي» ، التي كان واحدا من مصالحيها ، مع العديد من الأسماء ، أحدثت انبعاثا يمتد وسط سبيل الجسد الذي عجم على الفكر المصري ، إثر «الركبة» عام ١٩٦٧ ، ثم شد الرحال إلى أوروبا ، واستقر حاليا في «بال» ، ويسير ، وراح يكتب قوته من قلمه ، صحفيا يرسل بعض المحلات الثقافية بالعالم العربي ، ويأتى إلى مصر في زيارات دورية ، ليستمد من بلده زادا روحيا لمستقبل أيامه في مضاعف الاختيارى بأوروبا ، شأنه في ذلك شأن آخرين من رفقاءه ، مثل هيد الحكيم لاسم ، وعبد الرشيد الصافي ، وبهاء طاهر .

وهناك ، بعيدا عن الوطن ، أمسك الابن «جيل عطية إبراهيم» بقلمه ، وانخرط في مناجاة جميلة للألم الأسطورية «مصر» ، وكتب روايته «والبحر ليس بمكان» التي أصدرها سلسلة «مخاربات فضول» في ديسمبر سنة ١٩٨٤ .

نسيج مثل ماء البحر :

ليس في روايته «والبحر ليس بمكان» بطل ، ولا حكي ، ولا أحداث بالعلمى التقليدي المعروف لفن الرواية . فالذي

المكتوبة لحياته في تلك المدينة المضربة . وقد شفى «جيل عطية إبراهيم» كثيرا دون أن تفارق الابتسامة شفتيه في نشر روايته هذه ، إلى أن حظيت بالشر في دمشق . وحدث مثل هذا أيضا بالنسبة لمجموعته القصصية الوحيدة «الحصاد يليق بالأصدقاء» التي صدرت في بغداد .

و «جيل عطية إبراهيم» ذو ثقافة فنية عميقة ، فهو يعرف منذ الستينيات الكثير من الموسيقى والغناء ، ويظهر السامع بملاحظاته الدقيقة والأريية على ما يَعرَف أمامه من مقطوعات عالمية أو محلية ، وقد التحق عقب تخرجه من كلية التجارة بمعهد التدقيق الفني التابع لأكاديمية الفنون بالقاهرة ، وحصل منه على درجة الماجستير بامتياز عن دراسته الثنائية العميقة عن رسوم إنسان الكهوف وما قبل التاريخ ، فاستوعب كل ما لحاظ هذا الموضوع من جوانب أثرولوجية وتشكيلية ، إنسانية وفنية ، ستجد صدق لها في روايته : «والبحر ليس بمكان»

النفي الاختياري :

و «جيل عطية إبراهيم» ليس ممن يكتبون على عجل ، فهو يكتب على مهل شديد ، ولا يقبل أن يستعجله أحد ، ويؤمن فيما يكتبه أشد المماناة ، ويستمتع

لقائه في الستينيات :

كان من حسن حظي أنني التقيت بجميل عطية إبراهيم في الستينيات . تقابلنا بمنزل أديب جاد هو «محبوب الشارون» في بيت أسرته القديم بمصر القديمة . ومنذ ذلك الحين توطلدت بيننا أواصر صداقة قوية قامت على الحب الذي يكته كل منا للفن والأدب الرفيع . وقد كان «جيل عطية» آنذاك من المغرب ، حيث اشتغل بالتدريس معارا هناك فترة من الزمن بعد تخرجه من كلية التجارة . ولأزلت أذكر الانطباعات العميقة التي أحدثته في نفسي قرائن لقصتين من قصصه المبكرة وهما «جراحة في جبل طارق» و «الربع الدائري» . الأولى فقد استهوته برحابة حيزها المكاني ، وخروجه عن إطار الإقليمية الحافظة ، وإنسانيتها التي ذكرتنى ببعض قصص «هيننجواي» ، والأخرى استلفتت نظري وراقت في بالجوهر الفلسفي العلمي فيها ، المذاب في عمل أدبي بسيط ، قليل الاتعالم والاستعلاء .

ثم سافرت إلى السودان حيث اشتغلت بالتدريس بجامعة الخرطوم وظللت أتراسل مع «جيل عطية إبراهيم» ، وعرفت فيه الأخلاص والجندية . ثم تابعت كتابته لروايته «أصيلة» عن ذكرياته الصريحة

يتحدث إلينا مجرد صوت ، يضي في « دلق » ذكرياته بلا ترتيب ولا ضابط ، مهوشة ومبعثرة ، لا تبدأ بداية منطقية ، ولا تنتهي منتهى المنوع منها والمتنظر لها . إنها تبدأ ، وتتحول ، وتتكسر ، وتلتوي ، وتنتثر ، وتتداخل ، وتتفكك ، وتتبدد ، ثم تعود فتيماً من حيث لم تنته .

واحدث المتداخل التكامل المتشاكل متعلم في هذه الرواية ، التي يقدمها ذلك الصوت المتحدث ، والذي لا اسم له . ولابد أن « جميل عطية إبراهيم » نفسه يصير على أن يكسر الحدث ، ويفتته فتفتتا يثير الغبط أحياناً ، مطوحاً به عبر أماكن وأزمان وأشخاص وحالات ودوافع ، ليس بينها رابط من منطق نقى ، أو عقل واضح ، معرضاً بذلك عن تقليديات الحدث الروائي ، متبعاً في ذلك تيارات الحديثة الغربية حتى منتصف القرن ، ولذلك من هذه التيارات ما نراه في روايات « فيرجينيا وولف » و « صمويل بيكت » و « ويليام فوكنر » .

وليس البطل في هذه الرواية شخصية تثير اهتمامنا بتجربة مثيرة ، أو تجربة عميقة ، فهو تارة صبي طريح من حواري القاهرة ، وتارة مراهق تنقصه الخبرة ، وتارة رجل مصري عاوى جداً ، ممن يجلسون على المقاهي يدخنون النرجيلة ، ويطلقون الأحكام في كل شيء ، وفي السياسة أيضاً ، ولكن أحكامه تأتى صافية من مطلق حكمه دنيئة في الكيان القومي ، تتألى على مئات الأيام وتواليها .

يمرّ الرواي عن حياته بلا قيود ولا مراسم ولا اهتمام في . يمكن أحداثنا مشوشة متخشرة ، ويرى من أشخاص التحصنات يسبح حياة ، ولكنه يسبح مثل « ماء البحر » يسبح فيه الأسماك والطحالب ، وتتحرك الأصداف و اللؤلؤ ، وفي لحظة ، يتقلب كل شيء رأساً على عقب ، ليجرد احتياجه عاطفية ، أو اختلاجه فكرية ، أو ليجرد تغير في المزاج أو الموقع ، أو ردود الأفعال . أسلوب هلامي ، زيفي ، يحفظ بعلاوته من جرأة وفده ، وصراحة التفاصيل ، والابتعاد عن الحذقة ، وعن تلق الفخاري فنرى كلام الرواي في بانوراما من الأحلام

والكوايس . إنها حارة انكسرت ، ففاح من كيانها البكر الصغير أربع البحر كله : قلق ، وتوتر ، وندم ، وعدم قبالية للتصديق والاتصاح ، وحسرة على ماض ضاح واندرثر . ولم تبق منه سوى بعض ذكرياته ، ومن يدري إن كان هذا البعض سيقي بدوره ذمت .

لاحدث هناك ، وإنما شلذرات من أحداث تفتت ، وتيمثر ، إلى مالا نهاية . وكأننا قد تركنا الإناء الحزني الأثيق يتكسر إلى شظيات مبعثرة لإفناه قديم معطوس الصام ، ويراد لنا أن نستمتع بهله الجزئيات ، التي تقرب ، في بعض الأحيان ، من « مغزات الإبر » وفي بعض الأحيان يواجهنا الراوي ، سراراً وتكراراً ، بجزئيات قديمة ، ولكنه يقول : لنا : لا نستظر من أن أقدم لك جملاً حلوا مصفولاً منقاً ، مما قلناه إليك من قبل مزيف الحقيقة ، وأنت حر بإقارني ألا توصل الخوض في تفاصيل سيرى ، لو كنت ممن يتغززون من زعم الحياة ذاتها ، فيعرضون عنها ، إلى شئ المساحيق ، والمطور ، والحق القلدة » .

تداخل الأزمان والأماكن :

« أخص في داخل » : هذه هي جبال الثلج ، وأرقب جبال المقطم العازية من الحفيرة ، ومحبليات التراب تلدور في زوايا صغيرة عيب على اللبنة فتزبها « (ص ٤٦) مونولوج داخل تلتلق عبارته ، وتتداخل أمواجه ، وتثور دواماته ، فتدخال الأسكن والذكريات والشخصيات . ومها نات المسافات ، ومها كان المكان الذي يتواجد فيه الراوي جيلاً ، بل رائع الجمال ، فقد إلى ذاكرته القاصرة ، بتراجيبها ، وضجيجها ، وروائحها ، ورحلتها : « في بازل أجلس وحيداً في المقهى ، أتأمل بصور الأحلام والصبيا » (ص ٨٨) » « فأفرد بنفسى أدخن النرجيلة في المقهى » (ص ٤٦) وتوغل الخواطر بعيداً إلى العصر الجليدي الأول ، ويتوأكب الصام والخاص في المختلة ، وتتشابك ذكريات من شئ الأعمار ، من أيام الجري في الحواري ، إلى أيام الأسفار على متن الطائرات والسفن ،

والإقامة بالفنادق الفاشخة ، أيام التشق بالمدل الاجتماعي التي تختلط ذكرياتها بذكريات الحرمان ، وبين الأم لقطع حلها من أجل مداواة إنبها ، بل وصور الأيام الأولى التي كان يتعارك فيها البشر البدائيون في الخلاه حول فريسة ، تتداخل مع صور الجلوس إلى مناضد الطعام ذات الأطباق التي يدهنها الجرسونات إيماناً في تحقيق الترف للزبائن الذين يرشغون النبيذ من الأقداح ، دون أن تحدث الشفاء أصواتا والشوك والسكاكين والملاحق بين أناملهم تتحرك ، دون أن يحدث استمساخها صليلاً أو زنباً أو جلبة . إنهم قوم مهذبون ، أو إن شئت الصديق هم قوم ينظفونهم بالتهذيب . وبعض نيسار اللاشعور فيدلح إلى النص الروائي حركة « دالية بين التلميح إلى القضايا القومية والسياسية الإنسانية الكبيرة ، وبين التذكارات الحياتية الصغيرة ، بل والمتناهية في الصغر ، مثل مص أصوات القصب في البلكونة .

من نهر النيل ، إلى أنهار أخرى ، ومن مقاهي القاهرة إلى منديات أوربية ، بينا ملذات الفهوة المصرية لازال عالقاً بفمه . والثلج هناك بعيد في الشمال يذكره بحقول الفطن في موسم جنى المحصول . الوحدة حقاً في التروع . والعالم وحدة واحدة مها تنوعت ظواهره . « بالقرب من معمل حرق الخبز ، وجدني هائبا بالقرب من مشرحة زيبهم في تلال الدراسة ... وفي بازل أرى نفسى مسائراً في طنجة » (ص ١٤) .

حكايات ، أساطير ، أحلام ، ذكريات ، تذكارات ، عواطف ، تأملات مثالية وسوقية ، وعواطف جنس وصوفية . أزمنة هاربة ، وأخرى قد نجى ، وأماكن تتراجع إلى اللازم مفسدة المنصة الأمامية لغيرها . ظلمة ، أقيية ، أزقة ، ثعابين مجنحة ، السلاحي ينزف ، ويسكب عتواء . وباله من عتوى غنى زعم ، متهتك ، مثير للشجن والبكاء ، والتفرز ، والضحك . الكل في واحد ، والزمن قد فلت من بين الأصابع ، الكل سائر إلى خلود لا اختلاف بينه وبين القدم . نستمتع إلى « جميل » يقول : أنا ابن الحوارى

المعجوز بطين هذه الأرض قد غابت حق الحقيقة . أخصو بعبدا عن عصور سحيقة ، أشرق نفسى في صفحات الزمن ، متقيا عن الأدوات الحجرية ، بينا الزمن يسبب من بين أصابعه .

الحقيقة الغاية :

إن الحقيقة لم تغب عن «جبل عطية إيرايم» المعجون بطين هذه الأرض ، بل إن الحقيقة وقد وصلت في زمان ومكان معينين ، وهنا والأد ، إلى درجة من البعث والتلوث ، تحمل حامل القلم الأمين لا ينصاع لقول القائلين المفرضين بأن هذه أو تلك من الظواهر هي الحقيقة ، بل يضيض يضرب ، في الأرض شرقا وغربا ، وشمالا وجنوبا ، ويفرغ في الزمان الماضي إلى الأزمان الحجرية ، يسترد توازنه فيكتب هذا العمل الذي ينم عن أن كتابه إنما يطلق بكلماته صرخة احتجاج متعجبا تنبئة . ويفصح عن أن الإقدام على هذا العمل لم يكن لجرد ممارسة الكتابة الأدبية بمعناها الحرفي وإنما لمحاولة البحث عن أرض ضلّة يسترد عليها التوازن ، مها كانت هذه الأرض التي سيقف عليها في عشوة الصخر الذي يمزق ويدي .

وعلى الرغم من كل الجري ، والسفر ، واللغات ، والفردات ، يكتشف الراوى أن ما يعرفه لا يزيد على مجرد شماعات جوفاء : وكل شيء وهم ، أو حلم كبير متعسد الشخصيات (ص ٦٤) ، وأن الحكمة التي بقيت له إنما تلقاها من أرقه القاهرة : ونغضى السنوات ، وأدرك أنه لم أحرز شيئا من المعرفة ، أو من المال ، وأنى تصاب صغير في عالم من الأفاتين» (ص ٦٤) «أسير مقلًا بالأحزان ، واضعا ذراعى خلف ظهري ، وقد شبكت يدى ،

متأسلا وإجهات العرض والطرقات والنساء . على مهل أسير . إننى أنقل قديمي في بطة كائن أسير في جنازة . ليلى الشرق مليئة بالوق والانتظار» (ص ٨٦) قلبه تملؤه الغمة ، وأعصابه حترقة ، وذعته مكسود ، وقالبحر ليس بملآن ، «وتاريخ البشرية ضائع بين المكتبات والأساطير والأقويل وعقول العاصدة (ص ٨٨) . وتتسبب الذكريات والتأملات متداخلة مخرقة مشوهة لا يبقى منها سوى انطباع بحسرة حقيقية ، حسرة الكاتب الشريف على حياة ضاعت ، وحلم أفلت ، وأوهام بقدر الأفق الواسع على المستوى الفردي والقومي والإنسان . ومن الحسين ، إلى المهقى على الطريق ، تحت باكية مهدمة ، تسمة طرية تب من الحارة الضيقة المتسوية ، وأنا أتمسك الترجلية يلى ، أصعب منها أنفاسا معطرة من السخانة (ص ٢٢) . . وترتمش الطرقات ومهطل السياه جبرا ، وأذوب داخل جسدي من الحزن» (ص ٢٥) «وقى سياه الشرق أحلام تورث الجنون ، وقد ورث بعضها . . . بينا قرواين الطبيعة صارمة قاسية ، أبدية لا ترق للضعفاء ولا تعرف الرحمة» (ص ٢٦ و ٢٧) . والمذن كلها قفرة ، والأثرية تلوث الأحلام أيضا ، وكما قضى على «البشمان» - وغيرهم - في سوانب الأزمان ، بالإمكان أن يقضى على أمم وأجناس أخرى . ولیمض شهریار ، في إثر شهریار ، يخلق الحكايات ، ليفتن الأقوام بالبطلولات ، والفتوحات ، والفصول الوهمية .

شطقات الفخار ولحام الفن :

قام منج «جبل عطية إيرايم» في روايته : «والبحر ليس بملآن» ، على نوع من الازدواجية التغابلية ، ومضت للامة الروائية تتدقق مؤرعة بين الحصاص والماء بين المحلل والمعالى ، بين القصوى

والأوروى ، بين القديم والمعاصر . وفي بعض الأحيان كان توزيع المادة أوركسترا شديدة الاستحجام والتلاحم ، ولكن في بعض الأحيان أيضا كان التنقل محسوبا هندسية مفصولة ، تجرد العمل من كثير من جهله . وقد يقال إن المؤلف قد تمعد ، في أكثر من فقرة من فقرات روايته ، أن يعلن تجرده على أعماق الجملد الفنية المتعارف عليها ليس في كتابة الرواية فحسب ، بل والمتعارف عليها على المستوى الإنسان عموما . وليس أدل على ذلك من إصراره على تصوير بعض المشاهد المفترزة عن البراز الأدمى وتبول الجموسة ، وعوض الأثوة عند المرأة ، وبتعته بالتجويف المظلم ، والسّل ، والمجارى ، ومدن بأكملها طرقاها مليئة بالقاذورات وقطع المجارى .

وعديد من فقرات رواية «جبل عطية إيرايم» التي هي ، كما قلنا ، مونولوج داخلي طويل ، تكتسى بطابع المعلومات التاريخية أو العلمية البحث ، بكل برودة مادتها وصلابتها ، بحيث يضحى الزج بها في سياق ذلك التيار الدافى الهللى ، متأسلا لبعض المراجعة ، إذ هي تكسر وحدة الدفق السيكلوجى للشخصيات الحياتية الروية ، وأفرغت في شكل الطبيعة تماما عن الشكل الذي أفرزت فيه الطبيعة الذاتية ، وتتحرف الرواية في تلك الفقرات الجافة عن تحقيق تأثيرها الرمزي الإيحائي ، وتمنح إلى نوع من التقرير والمباشرة ، وكان من الأجدر أن يعاد تدويعها في بؤنة النفس المتصدنة لتخرج منها في المصل مشربة بالرحيق الذي ينتشى به الإبداع الأدمى ، ويميز به عن العمل العلمى . كأن الأمر هنا يحتاج في نظرى إلى مزيد من الصهر والسطوع ، إلى مزيد من المعانة في تحويل ما هو خام إلى غثا ناهض ، يوس فحسب ، ولا يشرح ، أو يقرر . يحس ولا يصرخ .

القاهرة : د . نعيم عطية



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

٨,٧٠٠	تحقيق : د . عثمان يحيى	الفتوحات المكية (السفر الأول)
٥,٠٠٠	تحقيق : د . محمد جابر الحينى	نهاية الأرب في فنون الأدب (ج ٢٥)
١,٧٠٠	د . محمد مصطفى حلمى	الحياة الروحية في الإسلام
٢,٥٠٠	قطب ابراهيم محمد	السياسة المالية لعمر بن الخطاب
٢,٠٠٠	د . عبد الله شحاته	المرأة في الإسلام
٣,٠٠٠	تحقيق : د . حامد عبد المجيد	لزوميات أبي العلاء
٢,٥٠٠	د . فؤاد كامل	مدخل إلى فلسفة الدين
٢,٠٠٠	د . محمد الجوادى	أحمد زكى (أعلام العرب)
١,٦٥٠	بيرم التونسي	حياتى والمرأة (ج ١)
١,٦٠٠	بيرم التونسي	المرأة والفن (ج ٢)
٢,٢٥٠	ترجمة : جمال الدين زكى	فصوص من الهند الحديثة
٢,٥٠٠	ترجمة : د . محمد على مكى	صباح الدجاجة (من روائع الأدب العالمى)

السقوط والصعود

في قصص

"مدينة الباب"

مصطفى عبد الغنى

له اتخذ عنوانها (مدينة الباب) عنوان أول قصة في المجموعة التي صدرت من الهيئة العامة للكتاب .

○

لا يمكن قراءة قصص أحد الشيخ دون أن تعرف عالمه المتميز من خلال مستويين :
○ مستوى القصة ، أي ، الحدث
○ مستوى الرمز ، أي ، الدلالة

ففي قصص «مدينة الباب» نتعرف على المستوى الأول ، الحكى ، في سير الحدث وتتابع السرد (سقوط مدينة/ سقوط موقف/ سقوط حلم .. الخ) حتى إذا ما أولعنا في القراءة نتعرف على المستوى الآخر ليكتشف لنا من خلال الرمز طبيعة الدلالة التي كتب القصة من أجلها .

ولسنا مضطرين هنا إلى التعرف على المستوى الأول ، بل ستساعد التعرف على المستوى الآخر ، ذلك من خلال وعيد الرؤية القصصية ، وسوف نجد هذه الرؤية تتعدد حول عدة عناصر لعل من أهمها

عصرين هامين :

○ السقوط
○ الصعود

إننا في «مدينة الباب» أمام حدث سقوط مدينة كاملة ، فهذه المدينة تعرف من الجميع (لا التصريح) بأنها مدينة بور سعيد ، تدخل إليها من خلال ضهير المتكلم ، وتتسابع من خلال قطع «السيلاوز» في صور داخلية متوازية حيناً ومقاطعة حيناً آخر كريف تحولت المدينة من الواقع إلى الرمز ، وهو ما تفصل إليه من خلال حواريات كثيرة (القاص/المدرس) (القاص/الأخت) (القاص/الماضي) (القاص/المكان) ، لتصل ، من ثم إلى أن المدينة التي كانت مدينة الكفاح ضد العدوان الثلاثي في منتصف الخمسينات تحولت إلى مدينة سيطرة الانفتاح في منتصف السبعينات ، وتحول الغضب والمذبح والوطن إلى معان أخرى :

لانتبهنا ، إلى أن الفرق بين وبين القارئ الخلف قد وصل إلى درجة بعيدة .

ومن هذا التفسير الذي قد يبدو بديها ، على الأقل لتفسير العالم الخاص لأحد الشيخ ، يمكن أن نلحظ أهم بواحد هذا العالم ومفرداته ، فعل الرغم من معاناة القاص ، كأي قاص جلد الآن ، فإنه لم يستطع الانفصال قط عن كل ما حوله ، بل ، على العكس ، فقد جهد ليصل بكل من حوله داخل في علاقات اجتماعية عديدة مع (الأوضاع) القائمة ، على الأقل داخل العمل الفني ، فالقصة عنده هي «محاولة للتواصل مع الآخرين ، وبأن التواصل عندما يكون هناك شيء مشترك ، حلم أو ألم أو توق أو هشة مشتركة» (تجربته الفنية ، فصول ، عدد ٨٢/٩ ص ٦٤) .

وهنا ، تجدنا وسط عالم أحد الشيخ مباشرة ، هذا العالم الذي يغفل بهجوم الحياة اليومية ، والإحباط الناتج من عدم الجدوى ، وبشكل مباشر بتفصيلات الواقع الاجتماعي الذي يبدو علماً متشابكاً بكل القيم المستهلكة التي عرفتها البلاد في فترة السبعينات خاصة ، وما زالت تعان منها حتى اليوم .

فلنحاول أن نترجم هذا كله إلى نقاط واضحة فوق حروف قصصه التي سنختار منها اثنتي عشرة قصة كتبها في السنوات الأخيرة ، ونشرها في آخر مجموعة قصصية

يبدو أن هناك علاقة أكيدة بين ندرة كاتب ودرجة إنتاجه .

وإذا تنطبق هذا الرأي على كتابت معاصر ، فهو يتطابق بشكل ما على أحد الشيخ ، فإن نتاجه القليل ، وربما النادر ، ترك أثراً عكسياً ، بمعنى ، أنه كلما زادت المسافات الزمنية بين كتابة قصة وقصة جديدة ، زادت درجة إنتاجها ، والإفادة من وهج اللحظة الفنية المكتفة في بناء هذه القصة .

إن نتاج أحد الشيخ في العالم الواحد لا يزيد ، في المتوسط ، على أربع قصص على وجه التقريب ، فبالتجربة في أعوام حياته الفنية كلها في القصة القصيرة التي وهب لها حياته ، لا تزيد على مجموعتين قصصيتين (دائرة الانتحاء ، النبش في الدماغ) ، كما استخدم في الرواية الوحيدة التي كتبها «كفر عسكري» تكتيك القصة القصيرة وأدواتها ، وسعى إلى النشر يتشبي مع هذا ، فكما هو مقل في الإبداع ، فكذلك هو مقل في النشر .

ولا يعني أن تفسير الظاهرة يعود إلى توق للقصص ، وإنما هو مروق من المناخ الذي وجد نفسه رهيناً له بين وسائل الإعلام التي لا تولى للقاص أهمية تذكر ، وبين عدد كبير من القراء المتأثرين — بالطبع — بوسائل الإعلام ، فلذا أضفنا إلى هذا كله أن القصة عنده لا تهب نفسها للقارئ لأول وهلة ،

(قصصان .. شيبانلب .
داكرون .. هيلد .. شموزيه ..
بارغان .. جيز .. تليزيونات .. أجهزة
تسجيل .. ديون .. بيرسول ..
سموكن .. كشمير .. سفن أب .. أولد
سياس .. كنت رولمان .. دابيل ..
ترافيرا .. شيفون .. شواه ..)

ويتحول السقوط ، سقوط مدينة ، إلى
سقوط إنسان ، من مدينة السباب إلى
(التحلل) عند (فتحي أبو الفتوح) الذي
يعمل مفتشا للتموين في إحدى المحافظات
الكبرى ، فاستطاع القاص من خلال ثلاث
لوحات أن يعيد تقنية السقوط على المستوى
الفردى ، وهو ما يبدو من المتوازن الجانبية
التي تركها القاص ، بما تعنى المساحة بين
التحلل والسقوط من ربة الحاجة ،
وضعية الضمير الإنسان بالرشوة والتسدى
إلى بعيد .

ويوالى القاص رسم صدد كبير من
خطوط السقوط بمختلف المحتيات التي
تحدد الدرجة وطبيعتها ، فهذا رجل يسقط
في أزمة الخوف من أثر صدم الإنجاب
(أزهار السط العرائلة) ، وذلك أيضا في
هجوم الحياة اليومية الزمنية في بلد بطيء
الحركة في قصة لا يتخلو عنوانها من دلالة
الاختيار (تأملات رجل فوق مقعد
صخري) ، وذلك آخر يولج بمقدمات
السقوط كما صورها القاص في قصة مثل
(التحلل) ، إلا أن هذه المقدمات تتحول
هنا إلى نتائج يصل إليها دون ما عناء كبير كي
هو الحال في قصة (مقدمات التراجع) إلى
الوقوع في أسر التراجع الذي يسلم إلى
السقوط الأبدى .

وتتكرر تيمة السقوط في قصص أخرى
مثل (جواز مرور بهلوان) الذي يدرج فيها
أكثر درجات الإيحاء الفني للشخصية المهرج
الذي يمثل ، لينا نعتد ، معادلا موضوعيا
للمتعلق في العالم الثالث اليوم ، إذ يظن هذا
المهرج أنه يظل في دائرة الضوء بنعم مكانه
المجيد ، حتى إذا ما أدى دوره ، لغيره
يتخل عنه مؤيدوه ، فقد أدى مهمته .

وهذا السقوط يبدو بدرجات متفاوتة في
قصص مثل (الغائب) و(المتجس) آخر
قصة في المجموعة .

ولأن السقوط لا يمثل وحده أهم عناصر

الرؤية القصصية لجيل السبعينيات ، فإنه
يمكن رصد ، في مساحات السواد البعيدة ،
تتأثر نقاط الضوء التي يمكن ، إذا ما
تكثفت ، أن تترجم بعض خطوط الصعود
من وحدة السقوط ، بتلمس الوعى والثورة
له .

هذا الصعود الذي يمثل المتصر الثالث في
التجربة القصصية كلها يتسلل في بقية
قصص المجموعة حتى ليلسد ، من
المستحيل ، إغفاله .

ونؤكد هنا ، لا يمكن إغفال العف
الشديد في التمدد على السقوط في قصة مثل
قصة (ضرب البحر) ، كما لا يمكن إغفال
إلحاح ضمير المتكلم ودلالته في قصة أخرى
مثل (بهلوان أحزان) ، أيضا ، لا يمكن
إغفال البراعة في اختيار عنوان قصة
(سانس أيام الخلق) عن حرب أكتوبر
٧٣ ، وهو أيضا ما يمكن أن يترجم بصورة
تقترب من هذا كله في قصة مثل
(الغائب) ..

فلند الفضة الثالثة في المجموعة (دلالة
الترتيب ستعود إليه في موضعه) نجد أن
المعز الذي يهاجم المشولين ، والشباب
الذي يسخر منه ، يدعو بتره تحريضية
عنيفة على مواجهة البحر بضره ، فالبحر
هنا ، هو ، رمز الوحش الكامن ، في
النظام الورثي ، الذي يحركه خوف الناس
لا قوة مراسمه ، إذ أن قوته تصنعها
الجماعية ، ومن ثم ، تستطيع أن تتحدى
صورته تنتزع عنه قوته ، بالتيمة ، هذه
القوة التي تنحصر في وجهها الآخر في
الخوف الذي يجم على صدور الجميع ،
وهذا يذكرنا بهذه القيم التي تدعو إلى
الوقوف ضد تيار الخوف كما حاول القاص
أن يرسمها في قصة مثل (بهلوان
أحزان) ، إذ يصح البهلوان القديم ذات
صباح على آخر جديد ، يصيح في كل من
سوله وهم يظلمون منه أن يلعب لهم لعبة
البهلوان الحزين (أبطلناها) ويضيف

(أخرجت من فمي بصلة متوترة
عمومة حائقة ..

لفظت قناع البهلوان قبل أن أقرر
الأمر في تودة وأناقشة

في هدوء .. قلت لروحي وأنا أخط
قدمي تحت الرصيف

عاقدا العزم على عبور الطريق
— لن ألحق قناع البهلوان القديم ولو
كانت فيه روي (ص ١٠٣)

وهذا نجد أكثر وضوحا حين نصل إلى
قصة (سانس أيام الخلق) ، إذ يتخصص
عنوان جانبيين أحدهما (الفرية) حول
هزيمة ٦٧ ، وثانيهما (الجمجمة) ، وهو في هذا
تتحدد حول انتصار ٧٣ وأيامها المضنية
فهو في العنوان الأخير يشير إلى أحداث
أكثوبر ، مازجا بين اللحظة الفردية
واللحظة الاجتماعية ، ويرتبط هذا بذلك
باللحظة الوطنية (الجمجمة) ، وهو في هذا
يفلو في الوعى الذي يصنع أقصى درجات
الصعود المتزج بالصوعية والوجد في وقت
لا يتجاوز فيه أبدا عالم الخاص .

والوعى الذي هو نقيض السقوط يتحدد
أيضا في قصة (الغائب) حول امرأة تفقد
الأمل في الإنجاب ، على أنها في قمة أسوأها
وضياعها لا تيسأس قط من انتظار
(جودو) ، ويتحقق لها ذلك بالفعل ،
حين يرسل لها زوجها من بلد آخر مبرا
بهاية الحرمان الذي يشغل في تأكيد الأطباء
له بأن فاتها (علاج ، ذلك أن الله أراد أن
يكون سقرى مفتاحا لملحلك ..)
ص ١٦١ كما قرأت في الرسالة الآتية إليها
من زوجها .

وثمة ملحوظة تفرض نفسها هنا ،
مؤداه ، أنه يمكن التأكيد على تدخل
الموقفين (السقوط / الصعود) من الفترة
الزمنية التي كتب فيها القاص قصص
مجموعته ، وهي تحدد من واقع هذه
القصص بين عامي (٦٨/٨٧) ، ويمكن
تحديد زمن كتابة هذه المجموعة بما يصل
إلى عشر عاما ، فإذا انتهينا إلى أن
المجموعة تصل إلى اثني عشرة قصة ،
لأمكننا أن نستنتج من التباين والتغاير إلى
حقيقة هامة ، هي ، أن ترتيب القصص
بدلالة الموقف ترى أنه يمدد كل قصتين
تتيران إلى السقوط ، فإن هناك قصة تشير
إلى الصعود والوعى به .

على أن هذا لا يتخلو من مغزى قط فها
يتمثل في ترديد الفعل ورد الفعل في
الوحدات القصصية داخل العمل ،
فترتيب وضع القصص يمكن أن تفسح
بأيدنا على الكيفية التي يرى بها القاص

تناوب الموقفين - السقوط والتمرد عليه
- بما في هذا من أن ترتيب القصص كان
دون شك بواسطة صاحبها وليس بواسطة
دور النشر رغم تباین التواريخ بين كل قصة
وأخرى ، فالترتيب داخل المجموعة هو
أكثر إيجاز ودلالة من الترتيب الزمني .

ترتيب الوحدات الفنية يأتي على النحو
التالي :

المتاوين السالبة

- مدينة الباب

- التحلل

- أزهار السط العربانة

- تأملات رجل فوق مقعد صخري

- الأمانيات الخبيثة

- مقدمات التراجع

- جواز مرور بهلوان

- المتجنس

المتاوين الإيجابية

- ضرب البحر

- بهلوان أحزان

- سادس أيام الخلق

- الغائب

إذا ما وضعنا في الاعتبار أن الرؤية
القصصية التي حرص عليها منذ قرابة خمسة
عشر عاماً لم تتغير قط ، وأن نتاجه
المتنوع خلال هذه السنوات يمثل إضافات
لتوضيح الرؤية وتثبيتها في عالمه القصصي ،
فمن الطبيعي أن تكون الرؤية الفنية نتاجاً
للرؤية القصصية وتفسيراً لها ، وما يحدث
في التغيير في المضمون إنما يحدث انعكاساً

متوائماً مع هذا التغيير في الجانب الفني
وتراكمه له .

ومن هنا ، فإن رصد بعض الأمثلة على
تغير الأدوات الفنية يؤكد على أنه يفضي في
الإنهاء واحد ، يؤكد أنه أحمد الشيخ هنا
قاص ، حرص جداً على عناصر الفنية
القصصية أكثر من أي شيء آخر ، فهو في
الوقت الذي يغير (فورم) القصة تماماً خط
المضمون ، يضيف إليها من تكوينه
القصصي سمات محددة ، فهو مولع ، على
سبيل المثال ، بالكثيف ، مفيض للترتابة
والتركاك ، أثني أن يختصر البشر كلامهم ،
أن يكون حوارهم مركزاً ، (فصول ،
السابق ٢٦٤) .

وهذا يبدو واضحاً أشد الوضوح في
ألفاظ قصصه التي يوشى بتألقها القصصي
المتناسك بأصباح حادة ، متلاصقة ،
بحيث يمكن القول أن تفرغ الهواء بين
الألفاظ يصل إلى درجة يعبد من الإثقان ،
بما يؤكد فهمه لدور الكلمة وتأثيرها .

كما أن السمات الفنية النابعة من تكوينه
القصصي الخاص يتميز في دلالة التقطيع في
القصة الواحدة إلى مقاطع واضحة فيها لكل
مقطع عنواناً دالاً على تراكم حكم ، وقصة
مثل (التحلل) على سبيل المثال لها عناوين
جانبية يمكن أن تعد في تكتيفها الشديد ترجمة
أنيقة لكل خطوط القصة ورموزها :

(التحلل) - منزلق / استمراء / تبجح
وقصة مثل (ضرب البحر) يرونها فيها
احتزالاً لمعنى في احتزال اللفظة الجانبية
والحرص عليها في اتباع حكم آخر :

(ضرب البحر) - عجوز البحر /
عروس البحر / فرس البحر / سر البحر
ولا يمكن لقارئ هذه المجموعة قط
إغفال التراكم التكتيفي الحاد لست عناوين
جانبية في قصة أخرى ، بحيث أنه لا يمكن
إذا رفعتنا المقاطع دون هذه العناوين أن
نخطئ في فهم المستوى الدلالي لها ، إن
مقاطع قصة (مقدمات التراجع) تركز
على هذا الترتيب الهندسي وتتميز في اتباع
كسب جاتبي :

(مقدمات التراجع) - تنويه / هن
التراجع / عن القهر / عن الهبوط / ذكريات /
خاتم : وعلى هذا النحو ، يمكن قراءة هذه
المتاوين الجانبية لتزوي إلى أي مدى يمكن أن
يصل تقطير الكلمة إلى معنى يترب من
الحكمة في قصير محوري مستمر .

أما الشخصيات ، فهي تابعة للمضمون
أيضاً . إذ يطلب عليها في الأساس الأول
معنى الحيرة ، وإذا كانت بعض هذه
الشخصيات تخلص من هذه الحيرة مما يجنبها
هول السقوط ، فإن بدايات كل
الشخصيات عنده تحمل هذا المم القاتم .

فير أن هذا التباين بين بعض
الشخصيات يرسم الفارق الوحيد بين هذا
الجبل وجبل الستينات ، ليتبا كان جبل
الستينات ، وما يزال ، غارلاً في وحلته
التاريخية ، بكل ما تحمله من إحباطات ،
فإن جبل السبعينات ، جاوز الفسرة
التاريخية القائمة إلى فترة تاريخية أخرى ،
ليست هي ، بالقطع ، مثالية ، وإنما ميرت
قاعات الجبل الجديد ، الذي حاول أن
يجمع إلى تمام اللحظة القائمة البحث عن
ميراث التمرد ، فلم بعد السقوط وحده
هنا هو الجبر الوحيد الذي يعمل من أجله
هذا الجبل ، وإن جاز السقوط إلى
الصعود إلى أفق جديدة .

ويرتبط هذا في الناحية الفنية أن
الشخصيات ، كما أسلفنا ، لا تحمل وجه
الحكي المباشر ، وإنما تضيف إلى الحدث
الدلالة بمستوياتها المراسرة في بعض
الأيان ، على أن الرمز هنا لا يتال من معنى
الحدث أو تابع السرد ، بل إن الرمز يكاد
يفضح نفسه في بعض القصص ، بما يعنى
هذا من طيبة الحاسة الفنية لهذا الجبل .

إن الحدث المراسر ، الذي يخلو من
الغموض والالتواء نجده في قصة مثل
(ضرب البحر) ، وفيها يملو صوت
القاص (المتكلم ودلالتة عمل المستوى
الواقعي) ليصل إلى أسماحت جبر صياح
هذا العجوز الذي لا يستطيع البحر هزيمته
رغم وهته الجسدي ، وتضطر هنا لنقل
بعض من صياحه رغم الإطالة ، فإن لها
ميراثها ، يقول :

(في شهور الصيف تذهبون إلى الشواطئ وتتمرغون في مياه البدايات دون الجرة على الدخول أكثر ، ينفي الشعراء السذج بجمال البحر وانفتاحه وغموض سطحه أو حتى وضوحه وصفاء مياهه ، يتناسون مخاوف الأطفال من النزول إليه تنفيذاً لنصائح الكبار الممادة ، إنهم يتخفون من ابتلاعهم فيكتفون بالعث برمال الشواطئ تنفيذاً للتوصايا ، وإذا حدث وتقدم إلى الداخل طفل يتلعه البحر أو يتلعه الخوف ، البحر يضحك كلما اعتمد في تدليله ويحاملته بينا يستحق أن تشرعوا في ضربه بكافة الأشياء ، العصي والفئوس والحرايب والنبال والمدافع وقنابل الطائرات ويكل ما يمكن أن يصل إلى الأيدي من أدوات الضرب ، لو أنكم أقلحتم في بناء الآلاف والآلاف من البوارج الضخمة أو السفن الكبيرة أو حتى القوارب وبدأنم باحتلال الشواطئ لا نحسر البحر وانزاح قليلا إلى الداخل تحت الثقل ، حتى ولو كانت مراكبكم تستخدم المجاديف ، إنني أعرف أن البحر سيعاود إرهابكم بإطلاق كلابه الشرهة أو جواسيسه تتبعها أسماك القرش لتخيفكم أولا ، وإذا لزم الأمر تشرع وحوشه في مهاجمةكم البشري ..) (ص ٥٧)

ومها يكن . فإن (مدينة الباب) هي
مدينة واحدة من مدن أحمد الشيخ الكبيرة ،
التي عرفنا عنها ، أنها ، كالمدين القديمة ،
من غير المباح الدخول إليها لما فيها من قيم
جمالية قد تغلب الحب .. وتذهب أيضا .

القاهرة : مصطفى عبد الغنى



خطاب إلى المحرر

د. أحمد مستجير

هناك في رأيه ما يمنع أن تتوالى هاتان التفعيلتان ؟ توالى المتحركات الخمسة لا يكسر وزن الحبيب ، وهو يتكرر كثيرا في أشعار كبار شمرائنا الآن ، بل إنني قد وجدت أمثلة كثيرة منه في فواصل من الشعر الحر كتبت في الحسينيات .

ثم إننا لو اتصرونا على التفعيلات الثلاث التي أوردنا الأستاذ شبلول في مقاله فلن نستطيع قطعاً أن نبرر توالى سبع حركات قبل السكون في هذا البحر - وفي مقال الذي أشرت إليه أمثلة على ورود مثل هذه الفاصلة بالحبيب ، من بينها لثان لصلاح عبد الصبور .

الشعر الخليلي لا يسرف الفاصلة الحماسية إطلاقاً ، وأنا أدعي أن بحر الحبيب لا يدخل ضمن البحور الخليلية ، فهو لا يتسبب إلى شعر التفعيلة ، وإنما هو شعر « السبب » ، وحدته الأساسية هي السبب الخفيف (ن) (متحرك فساكن) ، ويجوز فيه تحريك الساكن ولا يجوز حذفه ، أي أن السطر الشعري يتق لفظ من ١١ و ١١ (متحرك فساكن ، ومتحرك متواليين) - وهذا الفرض البسيط للغاية يسمح في أي موقع في السطر الشعري بوجود : متحرك فساكن ، ثلاث حركات فساكن ، خمس حركات فساكن ، سبع حركات

هذا البحر هو بحر متدارك « فرعي » تميزاً له عن المتدارك « الأساسي » (فاعلن - فعلن) ، وهو يقرر أنه من الثابت تفعلياً - أو عروضياً - أن فاعل لا تأتي إلا مع الحبيب ، وأنها لا تأتي مع تفعيل المتدارك عن الرغم من أنها في الأصل مشتقة من فاعلن الأساسية .

وكان من بين ملاحظاته على بحر الحبيب أنه لا يجوز فيه عروضياً وجود خمس حركات متتالية ، كما لا يجوز فيه أيضاً توالى أربع حركات قبل السكون ، وهناك في مقاله ما يؤكد أن بحر الحبيب لا يقبل فاعلن (التي يعتبرها التفعيلة الأم) عندما ذكر أنه لو حركت الهاء في « عظامه » في السطر التالي لكسر الوزن :

يتحول لحم الماشق فيكم وعظامه ، في حفرة عجبويه
ولتحولت التفعيلة - كما يقول - إلى فعلن ، فالصحيح أن التفعيلة عندئذ تستحول إلى فاعلن .

فأما عن قوله إن الحبيب لا يجوز فيه توالى خمس حركات فإن ذلك يبدو غريباً حقاً . فتفعيلات بحر الحبيب الثلاث (التي كورها في مقاله سبع مرات) تقول إنه إذا توالى التفعيلتان فاعلن وفعلن (بتحريك العين) حصلت الفاصلة الحماسية هذه - فهل

في هذا الزمن الذي نقرأ فيه « شعرا » لكل من هب ودب ، من لا يعرف معنى الموسيقى في الشعر ، يصبح الحديث في العروض في مجلة مثل « إبداع » - ولها احترامها الخاص لدى القارئ العربي - شيئاً مطلوباً له أهميته الخاصة . وقد لفت نظري في عدد يونيو ١٩٨٥ مقال للأستاذ أحمد فضل شبلول عنوانه « قراءة تفعيلية في قصائد حشد الإبداع الشعري » ، ولي تعليق قصير أرجو أن يتسع صدركم له ، يتعلق ببحر الحبيب الذي كثر الحديث عنه بعد أن أصبح أكثر البحور استخداماً في الشعر الحر ، والذي كتبت عنه مقالاً في « إبداع » (نوفمبر ١٩٨٣)

ذكر الأستاذ شبلول أن هناك لبحر الحبيب ثلاث تفعيلات هي : فعلن (بتحريك العين) وفعلن (بتسكين العين) وفاعلن (بضم اللام) ، واعتبر أن

لساكن ... إلخ ، كما يبرر بهدوء
و التفعيلة ، فاعل الذى لا تسمح بها قواعد
الخليل فى حشو البيت أبدا - إذ ستصبح
مجرد تنايغ الشكلين ٥١ و ١١٠ . وهو يبرر ما
لاحظه الأستاذ شيلول من عدم جواز توالى
أربع حركات قبل السكون ، وعدم جواز
ظهور التفعيلة فاعلن فى هذا البحر . أما
التشابه الوحيد بين بحر المتدارك و بحر
الغريب (غير الخليلي) فهو أن تفعيلة
المتدارك فاعلن تحول إلى فعلن (بتحريك

العين) إذا خبئت لتساوى تماما مع ١١ +
٥١ فى الحجب .

وقد أوقع البحر المتدارك الأستاذ حسين
عيد - فى مقاله بنفس عدد يونيو من مجلة
« إبداع » فى مأزق وهو يتحدث عن تكرار
المفردات فى شعر أمل دنقل ، إذ تصور أن
كلمة « السكينة » فى البيت التالى تقرأ بكسر
الكاف دون تشديدها (لتعنى الظمأنينة)
(ولا تعنى المدينة) :

ما الذى يبقى لها . . غير سكينة الدبع
ليعتبرها تكرارا لنفس كلمة السكينة فى
البيت التالى :

صاح به سيد الفلك - قبل حلول
السكينة

ولا أعرف كيف يقع الأستاذ عيد فى مثل
هذا الخطأ الموسيقى !

القاهرة : د. أحمد مستجير



أوراق ذابلة.. تعليق على القراءة التفاعلية تعدد الإبداع الشعري

عبد المتعم رمضان

جديدة ، حيث اللغة أوسع من البحور ، وحيث الوزن يدور حول الفاعلية الشعرية لا العكس ، وتأكيداً حول أن الفاعلية الشعرية لا تدور حول الوزن ، إنني أتوجه إذن إلى شخص ما يعرف أن النظام الوزن الذي وضعه التحليل لا يحيط بجماع الايقاع المرئي ، ولا يحيط بمخزون اللغة الموسيقي . إن السيد القاريء - وأنا لا أتوجه إليه - استغربه اليقين في حدوده المدرسية فأعاده إلى الماضي ، وأوقفه هناك كشجرة عجوز لا تثمر .

أعجبني صورة السيد القاريء وهو يطفو فوق جبّ القصائد ، ممسكاً بيده الجرس النحاسي ، وعلى عينيه غشاوة من أثر السجود للصوت القديم الذي يقيس به كل جديد ، كل جديد وآسن ، وبين لحظة وأخرى يفرح باكتشافاته تن تن تن = رجز ، وفي مدونته يكتب : كتب الشاعر قصيدته في بحر الرجز الذي تفعيلاته كذا وكذا ، تن تن = مقارب ، كتب الشاعر قصيدته في بحر كذا الذي ... ، وهكذا لا يضع بين أيدينا إلا نمازينه المروضيه وأفاق دراسته الضيقة التي لا تتعدى حدود كرسى صغير في مدرج من المدرجات التي تدرس آداب اللغة العربية ، وتقدم مناهج هي أقرب إلى النوافذ أو الركائز التي يجب أن تفتح بالذهن على آفاق أكثر اتساعاً ، والتي لا يمكن بذاتها أن تغني ، إنها مقدمات مجرد مقدمات قد تصنع مدرساً ماهراً للغة العربية بمدرسة صغيرة ، ولكنها وبذاتها فقط لا تصنع نقداً ، غير أن السيد القاريء يظن أن هذه المناهج هي المأرب الأخير فيقع عليه أو يقع فيه .

من فوائد المناهج الحديثة في القراءة أنها تعلمنا الانتباه ، الانتباه ليس فقط إلى ما ينطق به النص ، ولا إلى كيفية نطقه ، ولكن أيضاً تعلمنا النظر إلى ما سكنت عنه النص ، إن ما سكنت عنه الدراسة وأوهمتنا أنها سكنت عنه متممته بعنوانها المحدد والمحدد (قراءة تفعيلية) أطل بين لحظة وأخرى ليكشف عن تعامل خارجي مع النص الشعري دون الخوض فيه وكشف علاقات التي المكونة له وذلك في إشارات للصور أو للحوار الفلسفي الرائع أو لطول العمل الفني وقصره وتدويره ، أو إضفاء شيء من الدرامية أو الحركية ، إنه من الممكن ولغيره أيضاً فعل الآتي : -

- قراءة نحوية لقصائد عدد إبداع الشعري ويتناول فيها كل مفردات القصائد وموقعها من الإعراب ومنعها من التوئين الخ .

عامّة ، أحب أن أنه إلى أنني لا أتوجه بالحوار إلى السيد القاريء وإنما أتوجه إلى طرف ثالث انغمس لسانه في دم الأسطة وليس في يقين - وحل الأجرية إنني أتوجه إلى شخص ما يحاول أن يفهم عمل التحليل بن أحد القرائيى بحدوده ودلالته ، وأن يستشرف بدءاً من ذلك آفاقاً جديدة لتشكلات إيقاعية

أسبق من حسب الشيخ ، خاصة في ديوانه البئر المهجورة الصادر سنة ١٩٥٨ ، هل تنفسط ويندا في مناقشة أيها أسبق حسب أم الحال ، وهل يوسف الحال هو الشاعر - الفتح ، إن النظرة الصحيحة تنطلق من رؤية هذا ضمن سياق التطور العام للشعر وليس خارج هذا السياق أو يعزل عنه ، إننا في الوقت الذي نلح فيه على أن الإبداع فعل فردي ، نلح أيضاً على أنه يتم داخل سياق .

وكما كان يفعل الأئمة مع الرجل الذي يخطئ مرة واحدة خطأ صريحاً - وصاحبنا أخطأ كثيراً - ويدل بخطئه على ضعف القراءة في الباب الذي يخطئ ، فلا يمنحونه حق الإنشاء حتى يستكمل أدوائه ويتطور بها ، ولأن الدقراطية وظروف الإعلام لا تجعلنا نملك فعل الأئمة ، فإنه يكفيننا أن ننبه ثم لا نبالي .

- قراءة لصور قصائد عدد إبداع الشعري ، ويشير فيها كما فعل إلى الصور الشعرية الرائعة مثل كذا وكذا ، والصور الخائبة مثل كيت وكيت .

- ثم قراءة دينية يبحث فيها عن الله في كل نص وعن تجلياته أو خفوتها والنص الذي قد يتعاطف معه نحوياً ربما يستهجنه عروضياً ، إن هذا أشبه بالقفز لرجل واحد لا هي تميته على الحركة ولا هي تدله على أنه كسيح ، فالسيد القاريء لديه مجموعة من العناصر الثابتة التي يقيس عليها كل نص مع أفراد كل عنصر لاختباره على حدة ، هذا هو جماع رؤيته للنص الشعري والتي ستؤدي في النهاية إلى هروب الشعر منه مع خروجه هو بمحصول وإفر من الملاحظات الضحلة يظنها كنزاً وعندما تنشر يحسبها نقداً يجب أن يُدرّس .

وبعد
حدد السيد القاريء في قراءته لقصائد مجموع الأخطاء وحصرها في ثلاثة تقريباً :

(أ) استخدام صيغة مفاعلين مع الرجز ، وتجريمه لذلك .
(ب) استخدام صيغة فعولن مع الرجز وفي حشو البيت لا في نهايته فقط وتسميته لذلك بأنه خليط من التفعيلات .
(ج) الإشارة إلى كسور قليلة لم يحدد كيفيتها ولم أستطع فهمها وقد اعتمدت في الرد على هذه النقاط بغية الموضوعية والحياد ، اعتمدت على ما كتبه كمال أبو ديب في كتابه البنية الإيقاعية للشعر العربي ، يقول كمال أبو ديب :

« أما دخول فعولن في سياق مستفعلن (الرجز) فهو قليل جداً إلا في نهاية البيت ، لكن العثور على أمثلة له ليس صعباً خصوصاً إذا اعتبر البيت شكلاً يتجاوز التقسيمات التي يتخذها على الصفحة مطبوهاً ، ونظراً إليه من وجهة نظر الإلقاء والتلقي السمعي ، كما في المثل التالي من أدونيس

نسج منها راية وجيشاً
نغزو به سهاك السوداء

ليس في الكتلة الأولى ما يمنع اعتبارها جزءاً من الثانية واعتبار الكتلتين بيتاً واحداً . ويظهر عندها ورود فعولن في سياق مستفعلن (الرجز) بوضوح ومن الشيق أن أدونيس يفعل هذا بالضبط فتزد لديه فعولن في سياق مستفعلن (الرجز) في كتلة تشكل على الصفحة أيضاً بيتاً واحداً :

أحضرها أضربها أغنى : ها ها هلا هلال

ومن فوائد المناهج الحديثة في القراءة أيضاً ، أنها تعلمنا الانتباه ليس فقط إلى أخطاء النص التي ينطق بها ولكن إلى أخطاء النص التي ينطوي عليها ولم ينطق بها ، وهذا هو السيد القاريء يستوي على الأرض ويقرأ في قصيدة محمد آدم .

بينما أتقري جسدي

ثم يندندن بجروسه ، بيتاً تن تثن فاعلن ، بعد أن شدد الياء ويكتب في جرة :

بيتاً أتقري جسدي = بيتا = فاعلن .

بيتا الصحيح بيتا = تن تن = فعلن

ويقرأ ثانية : نفل جسين يخاضمان رآحيتهما

وهو سطر شعري مكتمل ، ويظن أن هناك خطأ عروضياً بعد اللام ، مع أن جرسه لو لم يخفه لباح له بموسيقى البيت .
تن تن / تن تن / تن تن / تن تن / تن تن .
وهي صيغة الرجز متفعّلن / متفعّلن / متفعّلن / متفعّلن .

ويقرأ ثالثة في قصيدة محمد آدم أيضاً فنتكشف له عن قصيدة مدرونة وعندها يتشكى ويبدأ في الفيض بمعارفه عن القصيدة المدرونة التي يحدد أنها وردت إلينا من العراق وعرفناها كبناء جديد يضاف إلى بناء القصيدة التفعيلية المعاصرة عند الشاعر حسب الشيخ جعفر خاصة في ديوانه زيارة السيدة السومرية ، وهو بهذا يذكرنا بمخصصاته المدرسية التي تحاول تحديد أول قصائد الشعر الحر ، نازك أم السياب ؟ إن السيد القاريء يقع في أخطاء منهجية أبسطها أن شكلاً فنياً لا يمكن أن يصنعه فرد وحده ولكنه نتاج تراكم وإذا أردنا أن نذكر فإن هناك من يعتقدون أن القصيدة المدرونة نشأت عند يوسف الحال وهو

— أما حدوث مفاعيلين في سياق مستغفلن (الرجز) فله أمثله العديدة أيضا يقول صلاح عبد الصبور :

الناس في بلادى جا رحون كالصقور

هذا المثل المشهور من شعر صلاح يؤكد تجاوز الشاعر الحديث لجوانب من الأسس التراثية للإيقاع واحتفاظه بما هو جوهري فيها ، إن البيت يقسم على قيم وحديات تشكل (الرجز) ولكن الوحدة الثانية في البيت تتألف من (بلادى جا = مفاعيلين) ، وهذا مرفوض في نظام التحليل لكنه مقبول في النظام الجديد ، يمكن تقديم تعليل نظري لعمل عبد الصبور ، إذا احتجنا إلى مثل هذا التعليل بقرائة الياء في (بلادى) غطوفة خطأ كأنها كسرة لكن مثل هذا التفسير يقضى على القيمة الفنية للتغير الإيقاعي ، فقرأة الوحدة (مفاعيلن) تعطى لحركة الفكرة ذاتها حيوية رائعة تتبع من الاضطراب لمد الصوت ثم الانقطاع حين نقرأ « بلادى » .

وفي سياق نفس الحالة لدينا مثال آخر ، بمجھرة عبيد بن الأبرص :

أفصر من أهله ملحوب	فالقطيَّات فالذنوب
أرض توارثها شعوب	وكل من حلها محروب
إسا قتييل وإسا هالك	والشيب شين لمن يشيب
وسلّلت من أهلها وحوشاً	وغيّرت أهلها الخنطوب
أفلح بما شئت ففسد يـ	سلخ بالضمف وقد يحدغ الأرب
كأنها من حير عانات	جون بصفحته ندوب
فماودته فرفعته	فأرسلته وهو مكروب

فصيحة عبيد تستغل الإمكانات الإيقاعية الممكنة ، لا يهم كثيراً أن نسمي البحر الأهم أن نرى هذه القدرة العجيبة على خلق إيقاع مرهف تشابه فيه عناصر إيقاعية أساسية ذات قيم مختلفة بعض الشيء ، لكنها كلها تسهم في إغناء البنية الإيقاعية ، وتحول التلاحم النغمي إلى فاعل حيوي شائق في نفسه ، لا باعتباره وسيلة تعبير فقط . إن عمل عبيد أول قصيدة من الشعر الحر في الشعر العربي ، فما يفعله أدونيس وصلاح عبد الصبور من إحلال وحديات ذات قيم معينة مكان أخرى لها القيم ذاتها لكنها تعكس ترتيب النوى المركبة ، شيء فعله عبيد ببراعة فائقة وتنوع مدهش ، إن ورود صيغة

مفاعيلن في سياق صيغة مستغفلن (الرجز) عند صلاح عبد الصبور وعند عبيد ابن الأبرص له دلالات هامة ، فما هي الدلالات التي تحملها دراسة اتجاه التجاوز في الشعر العربي في البحور وحيدة الصورة ؟ الدلالات متعددة ، إن ما نحب أن نركز عليه بشكل خاص هو أن التغير من مستغفلن (الرجز) إلى مفاعيلن ليس ظاهرة عجيبة ، وليس خروجاً على طبيعة الإيقاع العربي ، وليس إتياناً بما ليس على مذهب العرب ، هذا التغير ظاهرة إيقاعية ليست طبيعية فقط وإنما هي حتمية لا يتصور وجود النظام الإيقاعي القائم على البحور وحيدة الصورة دون غوها وتحولها إلى خصيصية أساسية من خصائص النظام الإيقاعي ، ثم إن هذه الظاهرة ليست خاصة بالإيقاع العربي ، وإنما هي معطى إنسان أصيل لأنها إحدى إمكانات النموذج الرياضي المركب ، الحديث إذن عن خروج عبيد بن الأبرص وأدونيس وصلاح عبد الصبور وغيرهم من الشعراء على الأوزان العربية وإفسادهم للإيقاع العربي ، حديث لا يركز على فهم أصيل لطبيعة الفاعلية الإيقاعية في الشعر والأسس الإنسانية العامة لها ، ومن المؤسف طغيان تيار في الثقافة العربية المعاصرة يقطن أصحابه أنهم حاة التراث ، وأنهم يستندون إلى معرفة إيقاعية به ، يتهم الشعراء الذين يتجاوزون اتجاه التجاوز المناقش هنا لا بإفساد الشعر فقط ، وإنما بالجهل بالتراث وبالمكونات الإيقاعية للشعر العربي ، والحقيقة هي أن هؤلاء الشعراء يجسدون الفاعلية الإيقاعية الأصلية في عملهم ، والاستجابة العفوية الخلاقة لحركة المكونات الإيقاعية في التراث ويستمر التراث فيهم غنياً حيوياً عفويًا وفي الوقت نفسه حتمياً لا بد أن يتجول في الصور التي يظهر بها في شعرهم بكلمات أدق ليست فاعلية هؤلاء الشعراء ، والتغيرات التي تحققت في شعرهم شرعية وحسب بل إنها حتمية حتم التطور في الأنواع ذاتها .

انتهى كلام أبي ديب .

يمكننا أيضاً الإشارة إلى نصوص عديدة للشعراء محمد عفيفي مطر وصلاح عبد الصبور وحسن البعيد الله والياس لحود . . وآخرين تستبين عندهم ملامح التجاوز الروماني التي رآها السيد الفارسي ضريبا من الجهل والعبث بالوزن الشعرى عموماً إنني أشكره لاهتمامه المحكوم بثقافته التي لم تقف حتى أمام نتاج السلف الصالح من الشعراء الرواد ، فرأى مآرأه بعيداً عن حركة الإبداء ، وأمن بالسكون .

تعقيب :

مروضية أخرى من فطرة شعوب غير الشعب العربي . وليس هناك ما يحول دون الخروج على هذه القوانين أو حتى هجرها تماماً إذا جئنا على حياة الشعب ظروف حضارية جديدة تستدعي لإيقاعاً جديداً كل الجدة .

وقد كنت أودّ لو أن الكاتب قد حاول أن يطبق هذه الدعوى النظرية المريضة على بعض مقاطع مما تجاوز فيه بعض الشعراء الزخاف المحترف به في تفعيله في أحد سطور القصيدة لبين أن أي مدى حقق هذا التجاوز و أفافاً لتشكلات إيقاعية جديدة .

أما المبالغة في الحديث عن معلقة « عبيد بن الأبرص » والقول بأنها « أول قصيدة من الشعر الحر في الشعر العربي » فهي من قبيل هذا الإسراف الشائع في آراء الكاتب بدافع من الحماسة والنقل عن الآخرين . فالحق أن شعر « عبيد بن الأبرص » — بحكم وضعه الزمني — يعد من « أوليات » الشعر العربي حين كان إيقاع الشعر العربي لم يكتمل بعد ، شأنه في ذلك شأن الشعر عند سائر الأمم . ومع ذلك فإن تجاهل بعض النصوص القليلة في سبيل الكشف عن قوانين عامة مطردة في أغلب النماذج الشعرية العربية عمل علمي مشروع .

وكم كنت أودّ هنا أيضاً لو أن الشاعر « عبد المنعم رمضان » قد كلف نفسه عناء تطبيق هذه الدعوى بتحليل إيقاع معلقة « عبيد بن الأبرص » لبين للمقاريء « هذه القدرة العجيبة على خلق إيقاع مرهف تشابك فيه عناصر إيقاعية أساسية ذات قيم مختلفة بعض الشيء ، لكنها كلها تسهم في إغناء البنية الإيقاعية ، وتحول التلاحم النغمي إلى فاعل حيوي شائق في نفسه ، لا باعتباره وسيلة تعبير فقط » . ولعل طبيعة المنهج العلمي كانت تقتضي هنا مقارنة بين هذه المعلقة ومعلقة زهير أو امرئ القيس أو طرفة أو غيرها من لبان هذه الصفات الضخمة التي ينسبها الكاتب إلى تلك المعلقة نسبة نظرية محضة دون تعليق أو تحليل . لكنه بعد أن أورد تلك الصفات عاد ففّرّن بين « عبيد بن الأبرص » و « صلاح عبد الصبور » مبيّناً أن الخروج من مستعملين في الرجز إلى مفاعيلن ليس ظاهرة عجيبة ، وما أمون هذا الخروج وما أسره ا وبعد ، فإن التجديد طبيعة الإنسان الحي الذي يعيش مصوراً دالمة التطور والتغير ، لكن حكمنا على مايتم من تحديد ينبغي أن يظل في إطار من واقع هذا التجديد ، دون كل هذا الإسراف ، وكل هذه المبالغة ، فما زال شعروا ن رغم دعواهم العريضة وروغم مفاعيلن وفعلون في الرجز يدورون في فلك المسكين خليل بن أحمد 11 .

د . عبد القادر القط

لا أدري ما الذي يدعو إلى كل هذا العجب والسخرية والتهمك حين يرصد كاتب بعض الظواهر العروضية في عدد من القصائد ، دون أن يتطرق إلى الحديث عن الصورة الشعرية وغيرها من مقومات الشعر . فالوزن أحد المقومات الأساسية للقول المنظوم ، وله قوانينه المروفة التي يحققها الشاعر في شعره بفطرته ويتوقعها القارئ بما اعتادت عليه أذنه من إيقاع مطرد يعرفه الناس باسم « الوزن » . ولا ضير في أن يوجه كاتب عنايته إلى هذا الجانب من جوانب الشعر دون نظر في سائر الجوانب ، وعلينا إذا أردنا أن نتناقشه أن نحصر المناقشة فيما أخذ الكاتب به نفسه وما حده من موضوع بحثه . ولست أرى أيضاً ما يدعو إلى العجب إذا رأى دارس مشغول بأمر النحو أن ينظر في الظواهر النحوية في بعض الشعر الحديث ، فالتنحو كذلك مبحث يمكن أن يكون مستقلاً عن عناصر الشعر الأخرى إذا اقتصر على النظر في أمر الصحة والحفظ غير متجاهل بالطبع ضرورات الشعر وتطور بعض تراكيب اللغة وقواعدها .

على أننا إذا تجاوزنا ما جاءه في المقال من سخرية حادة ونظراً في القضية نفسها ، فسئري أن الكاتب يطرحها على مستوى نظري مجرد يفوق كل أسدله الشعراء من خروج على بعض قوانين العروض المقررة في زخاف هنا أو زخاف هناك . فهل صحيح أن الشاعر الحديث يحاول « أن يستشررف أفافاً جديدة لتشكلات إيقاعية جديدة ، حيث اللغة أوسع من البحور ، وحيث الوزن يدور حول الفاعلية الشعرية لا العكس » ؟ وهل صحيح أن هذه الدعوى العريضة يمكن أن تتحق بمجرد إياحة « مفاعيلن » في بعض تفعيلات الرجز ، أو غير ذلك من « التفعيلات » اليسيرة في قوانين العروض العربي في الشعر الحر الذي نحى معظم تفعيلاته بعد ذلك على الشن المألوف ؟ .

إن هذه الدعوى النظرية الكبيرة لا يمكن أن يكون لها ما يبررها من واقع الشعر الحر إلا إذا كان هذا الشعر قد ابتدع تراكيب إيقاعية وموسيقية جديدة مطردة ، قد تنبع من تفعيلات الشعر العربي القديم أو تتجاوزها إلى ضرب جديد من الإيقاع والموسيقى له قوانينه المروفة وهذا ما لم يحدث حتى الآن .

أما المسكين « الخليل بن أحمد » فإنه « لم يضع النظام الوزني » الذي لا يحيط بجماع الإيقاع العربي في رأي الكاتب ، وإنما استقرأ شعر العرب في الجاهلية والإسلام وكشف بمبقرية رائة عن قوانين مطردة فيه ، ولم يفرض على الأجيال التالية أن تلتزم بقوانينه ، بل التزمت بها الأجيال لأنها تتفق مع فطرتها الموسيقية ، كما تتفق قوانين

تعقيب على تنويه ..!

عبد الحكيم فهم

— إن كاتب المسرحية « صول بيلو » أديب وكاتب أمريكي كبير . كتب الرواية والمسرحية والقصة القصيرة . وقد أعلنت كتاباته للفوز بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٧٦ . . ومن حق قراء الأدب في مصر والوطن العرب أن يتعرفوا على كاتب في وزن ومكانة صول بيلو وحتى ولو كانت مثل هذا الكاتب أو غيره من الأدياء العالمين ممن لا يعرفون كثيرا عن قضايانا وحقوقنا وآرائهم ومواقفهم التي لا نفرح عليها فإن من الواجب أن نكسب لمناقشة فكرهم وآرائهم وإبراز ما قد يكون في مواقفهم من تعامل على الأمة العربية ومجاهل لحقوقها .

— ولعلكم تذكرون بما سيئني أننا لم نوصد الأبواب في وجه كاتب ومفكر مثل جان بول سارتر لم يخف يوما تصاطفه الواضح مع إسرائيل ولم يتراجع عن تأييده السافر والمستنصر لعدوانها على الحقوق الفلسطينية والعربية ومع أن سارتر لم يثير من موقفه حتى بعد زيارته لمصر في أواخر الستينيات ونقصه لمحسنة السلاجسين الفلسطينيين في عيماهم ومناقشاته المطولة مع عدد كبير من الأدياء والمفكرين المصريين فإن فلسفة هذا المفكر الفرنسي الراحل لا تزال تدرس في جامعاتنا . . ولا تزال

ولئن كان التنويه على النحو الذي صيغ به استهدف تحمیل المترجم وزر ما تعتبره أسرة التحرير للأسف خطأ غير مقصود من جانبها فإنني أأمل أن ينسج صدركم لهذه السطور التي أرجو أن تجلو بعض الغموض وتزيل بعض اللبس .

— عند قراءة للمسرحية في نصها الانجليزي استوقفتني فقرة من الحوار يتحدث فيها بطلها عن انفعاله وشعوره بأن شمشون يقف داخل معبد غزة ويضاطب أعداءه . . الخ

ورغم أن هذه المسرحية كتبت بعد عام ١٩٤٨ إلا أن المؤلف استخدم كلمة Philis-

tined في حديثه عن هؤلاء الأعداء مشيرا بذلك إلى حقيقة تاريخية معروفة وقد فيها قوم يرجع أهم من جزيرة كريت إلى أرض كنعان واحتلوا جزءا من هذه الأرض وعاشوا فيه فترة من الزمن غاضوا خلالها معارك ضد بني إسرائيل . وكان ذلك قبل الميلاد بنحو اثني عشر قرنا

— ولكن لا يقع أي التباس أو سوء فهم وتأييل أشرت في هامش موجز إلى المقصود بكلمة Philistines حسب موقعها في سياق الحوار تاركا لأسرة تحرير المجلة الحرية الكلمة في الأعداء هذا الإيضاح أو ولفه .

الأستاذ الدكتور عبد الصاد القط رئيس تحرير مجلة إبداع

تحية تقدير واحترام وبعد :

طلعت في عدد يونيو من مجلة إبداع تنويها تتصدر فيه أسرة تحرير المجلة عن نشرها مسرحية « المدام » عن طريق خطأ غير مقصود ولما كنت صاحب ترجمة هذه المسرحية فقد أصابني هذا التنويه على النحو الذي صيغ به بقدر كبير من الأسى والذهول . ترى أي جريمة انطوت عليها ترجمة هذه المسرحية ونشرها . . ؟ وأي وزر ارتكبه المترجم بترجمتها وتقدمها إلى أسرة تحرير إبداع التي تملك وحدها الكلمة الأولى والأخيرة في إقرار صلاحيتها وإجازتها للنشر ؟

ترجمات مؤلفاته تطبع ويعاد طبعها ونشرها في معظم العواصم العربية بل إن مجلة هزمتة مثل مجلة عالم الفكر التي تصدر في الكويت لم تجد أسرة تحريرها أي غضاظة في أن تصدر عنه عددا خاصا بعد وفاته

... ولا شك أنكم تأبتم أيضا ياسيدى ما كتبه أديبا الكبير الدكتور يوسف إدريس خلال الأسابيع الأخيرة على صفحات الأهرام عن لقاءه مع الكاتب المسرحي السويسري فرديريك درينصات المعروف بتعاطفه مع إسرائيل وبنية لوجهة نظرها . ولا شك أنكم قرأتم أن هذا الكاتب سوف يجل ضيفا على بلدنا في الحريف القادم بدعوة من هيئة الاستعلامات وهذه لفئة طيبة بالطبع من شأنها أن تتبع لكاتب كبير - رغم مواقفه المعروفة - فرصة التعرّف على بلدنا والالتقاء ببعض مفكرينا وكتابنا وإجراء حوار معهم قد يكون حافزا له على إعادة النظر في أفكاره ومواقفه من قضايانا القومية وحل رأسها قضية الشعب الفلسطيني الشقيق .

... ليست جريمة إذن أن تقدم «إبداع» عملا لكاتب أجني لم يفترض بالفرضوة أن يكون مؤيدا لنا على طول الخط وإذا كان هناك من يرى غير ذلك فلقد كان من الأولى والأجدي أن نهيه المجلة الفرصة أمام حوار بناء يناقش آراء هذا الكاتب ومواقفه ويكشف لقراء «إبداع» ما قد يكون في هذه الآراء والمواقف من تجاهل لحقوقنا الثابتة وقضايانا المعادلة .

على أن الظروف التي نعيشها والتحديات والأفكار المحلقة بنا المهددة لوجودنا تحتم علينا أن نتفح عقولنا على فكر العالم وثقافته وأن نتعامل بموضوعية وومي مع كتابه ومفكره أيا كانت مواقفه وأتجاهاته . . . ولكن لنا فيما سبقنا إليه أصحاب القضية الفلسطينية أنفسهم أسوة حسنة ومثالا يحتذى . .

إن متقفينا يذكرّون بغير شك أن منظمة التحرير الفلسطينية ومن خلال مركز الأبحاث الفلسطيني ترجمت وأصدرت

عشرات المؤلفات والدراسات التي كتبها مفكرون وسياسيون وعسكريون من غلاة الصهاينة وأعداء الحق الفلسطيني والعربي مستهدفة بذلك إتاحة فكرهم وأرائهم أمام القارئ العربي حتى تتمتع معرفته بمن يواجههم ويواجهونه في صدام وجود ومصير وحتى تهيه لمن يشاء من الكتاب والمفكرين العرب مناقشة هذا الفكر وتفنيد هذه الآراء وفضح ما تتطوى عليه من زيف وباطل . .

ولست أذكر أنه حدث أن اعتلرت منظمة التحرير الفلسطينية أو مركز الأبحاث الفلسطيني عن هذا العمل الحضاري المستير .

كذلك يذكر متفقونا أن مجلة الموقف الأدبي السورية نشرت في أحد أعدادها الصادرة في أوائل السبعينات ومن ترجمة الدكتور هاني الراهب النص الكامل لإحدى روايات الأدبية الإسرائيلية يائيل ديان بكل ما تحمله سطورها من مواقف عدائية تسيء للفلسطينيين والعرب . ولم يجد أحد فيها نشرته هذه المجلة السورية ، نعم السورية ما يفرض عليها الاعتذار عن نشر مثل هذا العمل .

ثم من المتفقين المصريين لم يقرأ بإعجاب ما كتبه الأديبان الفلسطينيان الراحلان غسان كنفاني ومعين بيسوس عن الأدب الصهيوني والرواية الإسرائيلية ؟ ومن من هؤلاء المتقفين لم يعكف على قراءة ما قدّمه الدكتور إبراهيم البهراوى من دراسات عن الأدب الصهيوني ولماذج مترجمة من هذا الأدب ضمتها صفحات كتاب أصدرته دار الهلال منذ نحو عشرين عاما ولم يستهجن أحد مثل هذا العمل بل لکم تمنينا أن تصدر هذه الدار وغيرها كتباً أخرى مماثلة تزيد زادنا علما ومعرفة بمن كتب على أمتنا العربية أن تشبک معهم في نزاع مصري . . !

نحن إذن وبحكم ظروفنا وما يفرض علينا من تحديات مطالبون بأن توسع قاعدة اهتماماتنا الفكرية والثقافية وبأن نسمى بكل الجهد إلى التصرف على الكتاب

والمفكرين العالمين ، حتى الذين لا يتعاطفون منهم عن قصد أو جهل مع هومنا القومية وقضايانا المصرية . . من واجبنا أن نحاول عن طريق مؤسساتنا الثقافية الاتصال بهم والحوار معهم لعلهم حين يستمعون إلينا يذكرون أننا طلاب حق وأصحاب قضية عادلة ينبغي على كل ذي ضمير حتى أن يدلّل لها المساندة والتأييد .

وقديما وقبل نحو ثلاثة عشر قرنا من الزمان أقبل أسلافنا على ثقافات الهند وفارس ومصر واليونان يدرسونها ويتعرفون على أسرارها ولم يردم شيء من ترجمة أعمال فلاسفة اليونان ودراساتها رغم ما فيها من أفكار ونظريات تتعارض تماما مع مبادئ الإسلام وقيمه . . لكنهم كانوا يسمون إلى بناء أمة حية واعدة وتشييد حضارة زاهرة وهل كان يمكن أن يتحصوا في ذلك بغير افتتاح غير محدود على فكر وعلم الأمم الأخرى ؟

وحدثنا . . يعكفون هم على نماذج متقاة من تراثنا الأدبي والتاريخي يترجموها ويدرسونها ويوفروا نفر من متقفيهم وحتى من بين قادمهم المسكرين على دراسة إنتاج بعض كبار كتابنا ويحصلون فيه على أعلى الدرجات العلمية . . إدراكاً مما بأن من حرف فكر قوم ووقف على خصائص شخصيتهم يكون أعظم قدرة على إدارة الصراع معهم . . والتحكم في تداعياته وتطوراتها في مختلف المراحل !!

بقيت كلمة أخيرة . . إنني بحكم طبيعة عملي بالأذاعات الأجنبية الموجهة . . لست بعيدا عن قضايانا القومية وفي مقدمتها القضية الفلسطينية . . لقد كتبت ولقدمت على مدى ربع قرن مئات البرامج والتعليقات السياسية شرحا لأبعاد هذه القضايا ودفاعا عن الحقوق الثابتة للشعب الفلسطيني ولا أزال أوصل مع زملائي العاملين بهذه الإذاعات كتابتي وتقديم المواد السياسية والثقافية التي نعالج من خلالها هقول المستمعين في شتى أنحاء العالم ونسعى بالكلمة الهادئة إلى إقناعهم بأن تأييد

سياستنا ومواقفتنا هو انتصار للحق والعدل والسلام في هذه المنطقة الهامة من العالم ...

ولكن كانت أسرة تحرير إبداع قد

استهدفت من وراء تنويرها الغريب المتصل من عمل أقرته وأجازت نشره وإلقاء تبعة ذلك كله ووزره على المترجم ... والسعي لإقناع الكتاب والقراء بأنها تتبرأ تماماً من هذه القمعة النكراء وتتفرض يدها من هذا

العمل الشائن ... فإني لا أملك سوى أن أطرح هذا السؤال الساذج : ألم يكن ثمة أسلوب آخر أجدي وأنفع في معالجة هذا الأمر لا يسيء إلى المترجم ولا يسجل نقاطا باطلة على حسابه ... ؟

عبد الحكيم فهد

التحرير :

لم يكن قصد هيئة تحرير «إبداع» من الإشارة إلى مترجم المسرحية أن تحمله وحده «المسؤولية» أو تتصلب منها ، لكنها قصدت إلى بيان أنه بما «أسهم» في هذا الخطأ أن المجلة تمدّ المترجم واحداً من كتبها الذين يتابعون إمدادها ببعض المخرجات القيمة .

ولا شك أننا نؤمن بضرورة إطلاع القارئ العربي على كل الانتماءات الأدبية والفكرية والسياسية لكن ما نقله - بالهامش - من دائرة معارف كولينز لكي يزيل اللبس وما يمكن أن يحدث عند القارئ من خلط

بين «الفلسطينيين» «القدسانيين» «والفلسطينيين» العرب زاد من غير قصد من إمكان حدوث هذا اللبس والخلط . على أنه لو كان القصد تعريف القارئ بأفكار بعض الكتاب المتصانفين مع الصهيونية لكان ينبغي التقديم لكل عمل من هذا النوع تقديماً يوضح هذا المعنى إن كان يتضمن لمعلا ما يستحق التوضيح .

مرة أخرى لم يكن قصد المجلة أن تسيء إلى المترجم أو تحمله مسؤولية ما حدث بل أرادت أن توضح لقراءها ظروف نشر المسرحية معها يمكن من اعتبارات أدبية أو فكرية^(١)

(١) تنشر «إبداع» ود مترجم مسرحية «الهامد» ، عملاً بحق النشر وحرية ، وتترك لقراء المجلة حق التعليق والتعقيب .

محفوظ عبد الرحمن بین الترات الحکائی والعرض المسرحی

سامی خشبة

النص الدرامي «الصائق» الذي عرفناه في أنقى صورته في مسرحية الفريد الأخاذة الشفافية والبريق : «عل جناح التبريزي وتابعه قفة» وسنعرّفه مرة أخرى في مسرحية «أحدروا» لمحفوظ عبد الرحمن ؟

ثم إن لكل منها تلك الموهبة الفريدة في صياغة الجملة المسرحية (أستخدم هنا كلمة : صياغة قاصدا معناها الحرفي الشائع عن صياغة نفيس المعادن : «اللغة معدن نفيس لا يبين عن حقيقته إلا بعد أن تمسه يد صائغ صناع حاذق فنان مشبوب الوجدان والعقل» ولا أستخدمها على سبيل حسن الإنشاء) .

ولكل منها — بعد صياغة جملة — طريقته الفريدة في نسج الحوار أو بنائه نسيجا يجعلك تنبّه لما قرره بعض النقاد المحدثين دون أن يتنبهوا إلى كامل مغزاه ، من أن ما يسمى «قصص العرب» مليئة بالمواقف الحوارية والحوار ، أو أنها تعتمد في «تجسيم» بنيتها ومرماها على الحوار بقدر لا يقل عن اعتمادها على السرد (في روايات السمار وكتب التجميع وفي السير وما شابهها) .

كنت أتخيل أنه قد يصلح لهذا الحديث أن أبدا بتلك المقارنة بين كتابة محفوظ وكتابة الفريد ولكن شيئا ما منعي من المقارنة : فقد شاهدت أجمل ما كتب الفريد على المسرح (أقصد مسرحي حلاق ببغداد ، ومسرحية سليمان الحلبي ، ومسرحية الزير سالم ومسرحية عل جناح التبريزي) . . من المسرحيات التراثية الموضوع ، إلى جانب أعمال أخرى له من أنواع ذات

هذه ثلاثة نصوص مسرحية أتمنى أن أراها مجسدة على المسرح ! ، وأعتقد أن كثيرين غيري يميلون نفس الأمنية وأسباب كثيرة . . ليس فقط لأنها نشرت في هذه المجلة التي أتشرف بالعمل فيها ، بل لعل هذا السبب ينبئ أن يكون آخر الأسباب أو — حتى — قد لا يكون سببا على الإطلاق .

تخيلت قبل أن أبدا الكتابة أنه قد يكون مفيدا لما سأكتبه عن مسرحيات ومحفوظ عبد الرحمن» التي نشرت في «إبداع» ، أن نجري عملية مقارنة بين كتابة محفوظ المسرحية وكتابة الفريد فرج : فكلاهما مولع بالموضوعات التراثية ، ولكل منها «هم» فلسفي ، ما ؟ قد يعثر عليه في قلب الموضوع المستمد من التراث العربي ، أو قد يفرضه فرضا على هذا الموضوع ، ولكل منها طريقة فريدة بين كتابتا المسرحيين العرب (قد لا يشاركهما في ذلك سوى سعد الله ونوس في سوريا وعز الدين المدني في تونس) في إعادة خلق «الحكاية» التراثية خلقا دراميا خاصا يجعلنا نتساءل : ألم تكن التركيبة الدرامية كامنة أصلا في قلب الحكاية التراثية ولم يكن ينقصها إلا إعادة التنظيم وشيء من «التشذيب» لتقليم الأطراف الزائدة حتى يتجلى بالنحت الواعي جسد الدراما من قلب الحكاية (الكثلة) الخام الأولى ؟ ثم نتساءل بعد التأمل : هل كان اكتشاف المحمول الفكري الدفين داخل ركام الحكاية القديمة ، هو المستول عن زيادة شحنتها الدرامية إلى الحد الذي تحول به سيرة الزير سالم — مثلا — أو حكاية عمرو مزريقاه مع طريفة الكاهنة إلى هذا

موضوعات مختلفة) - بينما لم أشاهد لمحفوظ شيئا على المسرح إلى الآن حتى ما عرض له بالفعل للأسف الشديد .

وفي إحدى مرات قراءات قراءات للنصوص الثلاث ، وبالتحديد في قراءة نص مسرحية «ما أجملنا» ، تساءلت : كيف يمكن أن يجسد هذا النص على المسرح ، لكي يكون متما بالفرجة قدر ما هو متبع بالقرارة . ولأسباب كثيرة ، أهمها الفرق الجسيم بين كتابة محفوظ المشحونة المتوترة ، وبين كتابة توفيق الحكيم البسيطة المسترخية ، لم يسعني التوفيق الجميل الذي حققه أستاذنا الدكتور علي الراعي في كتابه عن الحكيم : «فنان الفرجة» .

تساءلت : كيف يمكن أن يتصرف أي مخرج مسرحي لكي يكفل للمتفرج الواسع ، الاستمتاع بالمقدمة الطويلة المثلثة بالتفكير والتساؤلات التي تلقىها السيدة المسنة في مطلع مسرحية : «ما أجملنا» ؟ إنها سيدة مسنة - كما طلب المؤلف وحده - فلا بد أن تحدثت كما يتحدث المسنون ، والكلام كما قلت مشحون ومتوتر ، مثلث بالأفكار والتساؤلات ، بل الاستعارات ، من التوراة ، (الكلم بابل وقبح الربيع) ، ومن ألف ليلة وليلة (بالإشارة إلى شهرزاد وسنديباد) ومن تاريخ الدين (الإشارة إلى آدم وقابيل وهابيل) والتصوف (الإشارة إلى الحلاج) ، وإلى المسرح السابق (الإشارة إلى مقتل الحلاج بسيف عدوه وورده صديقه : إشارة إلى حلاج عبد الصبور ، لا حلاج الطيرى . . ولا حلاج ماسينيون) ، ومن تاريخ الغرب وملوكه : (أنا وبعدي الطوفان : لويس الرابع عشر الخ . . ولكن حينما يبدأ الحوار ، بعد أن يرتفع الستار ببطء وربما بصري) عن قصر إسلامي ما في العصر العباسي ، في الهند أو في الأندلس ، يبدأ الحدث بشكل وبأسلوب حوارى «جديد» مخلوق يختلف ويريد أن يختلف عما بدأ عن أسلوب ألف ليلة وعن أسلوب التوراة ، وعن أسلوب المتصوفة . وبلغته تتعدد كثيرا - نحو مستوى أكثر رقيقا بكثير وبالتأكيد - من لغة شهرزاد (مثلا) ومع ذلك ، فقد ألم على خاطر - كان جديرا به أن أتذكره للمخرج ، ولكن ، ها أنا أثبت : لقد كتب الفريد فرج بشكل وبأسلوب تعتمد فيه أن يحاكي أسلوب ولغة شهرزاد في اللبالي ، ومع ذلك كان أيضا أكثر رقيقا بكثير (راجع التبريزي بشكل خاص) . ومع ذلك - ثانية - يظل ثمة تشابه بين «عودة الفريد» وقانون محفوظ رغم أن الأول يندند بالكلمات والثاني يركب بها المعاني ، متخذة شكل أصوات أو العكس .

ثم قلت لنفسى : لو أننى كنت مخرج هذه المسرحية ، لطبعت مقدمة السيدة المسنة . في «كتيب» العرض ليقراها

المتفرجون ، ولا مستغنين عن السطور التي استعدت لإلقائها في نهاية العرض ، ولا تكفيت بالنص الحوارى التمثيل وحده أضمه مع مثليه على النص : وسيكون أكثر من كافين سويا أقصد : النص والممثلين . هكذا فكرت ، لو أننى كنت أخرج هذه المسرحية ، ولكنى لست مخرجاً ، ونحن نقرأ المسرحية ولا نشاهدها الآن ، فلنستمع إذن بالقراءة .

تقول السيدة المسنة ، التي تبدو كأنها - أو أرادها المؤلف أن تكون - راوية من نوع ما تقول «إنها جاءت لكى تحكى» حكاية وتقول إنها جاءتتبا . «بين دفتى كتاب ، فهرايق أن أكون شهرزاد الكلمات» وتقول : «إننا نريد أن نسمع حكاية مزيفة» (أنا أهتم هنا بمسألة الحكاية ، والكتاب والسماع لا المشاهدة) . . وتقول : «أنا خير من يحكى . فانا أم . . وحكيته . . ثم تكرر كلمات : حكاية وحكيته وأحكى . . وحكايات . . ويحكى . . إحدى عشرة مرة على الأقل بعد ذلك . قبل أن تكف السيدة المسنة (الراوية) عن الكلام ، ويفتح الستار ، لكى يبدأ الحوار والحدث . .

ورغم أننا لسنا بصد استخلاصها من نفسى مسيطر على المؤلف في هذه المسرحية مؤداه أنه يفكر في «حكاية» تروى وتسمع ، لا تقرأ وتشاهد . فلاحظ أنك أنه من الهام لنا أن ننتبه منذ البدء إلى أنه بالفعل يفكر في «حكاية» بأكثر مما يفكر فيه «مسرحية» أو لنقل إلى «مصطلح» الحكاية لا مصطلح «المسرحية» هو الذى يسيطر على توجهه الكتابى ، عل فصل «الكتابة» كتابة هذه المسرحية . فاللبي كتب في النهاية ، جاء في ذلك القالب - وبالشكل - الذى صرفناه - اصطلاحا - بأنه : مسرحية .

إن المعنى «المتجسد» للحكاية في ذهن محفوظ وفى كتابته ، هو : المسرحية ، أو الشكل المسرحى ، وإن الحكاية عنده ، شكلها مسرحى .

والحق أنه - بعد صمت السيدة المسنة - الراوية - ينكب على «خلق» إغناء منظرى قوى . يستفيد فيه بما قد تكون تحملته في ذاكرتنا . نحن القراء - المستمعون - المشاهدون بعين الخيال ، وما تستحضره في أفهامنا كلماته - من «صور» لقصور العصور العربية الزاهية - في بغداد العباسية أو الأندلس الأموية . وهو ينظرنا - في نهاية وصفه للمنظر - إنذارا مشيعا بمعلومة هامة : «إن الجو بإضاءته وموسيقاه وحركته : يوحى بجو الهدوء الذى يسبق العاصفة . . ولكن محفوظ في ملاحظاته الشخصية التي ترد بعد وصف المنظر ، وقبل بدء الحوار يتحدث عن «النص» وعن «المخرج» . إن المفهوم المسرحى للحكاية

يبدو الآن مسيطرا سيطرة كاملة ، فهو يتحدث عن ضرورة كثيرة السناثر (لويحي ذلك بكشف الأسرار) ويتحدث عن تطور الإضاءة مع التطور الدرامي وإحساس المخرج ، وعن إمكانية الانتهاء بباب واحد - أو إغلاق الباب الثاني إذا وجد : فالمطلوب فيها يبدو بتأكيد أنه لا مخرج إلا من حيث يكون الدخول ، أو أن المكان «فخ» منصوب يدخل إليه فقط ، ولا منفذ منه للخروج .

يفترض الآن أن نتحول إلى اكتشاف كيفية المزج الذي حققه محفوظ ، بين بناء الحكاية والبناء المسرحي ، ولكن الحقيقة - بتعبير أكثر دقة - هي أن محفوظ لم يمزج بين بنائين - أو بين نوعين من البناء - وإنما «عثر» على «قالب البناء الدرامي» في القالب الحكائي . والحق - في تقصيري - أن كمون الدرامي في الحكائي ، بديهي ، وقديم ، منذ اكتشاف شعراء الإغريق الدرامي كامنا في قلب حكايات مستقلة المبني داخل بناء الملحمة الكبير (قال أحدهم : «نحن نعيش على فتات مائدة هوميروس» ولا أظن أنه كان يقصد «القصة» وحدها بل كان يقصد «التوتر» الدرامي الكامن داخلها أيضا : كان ما أضافه الشعراء الدراميون أساسا ، الشكل الحوارى ، والرؤية التراجيدية من المنظور الخاص بكل منهم .. وفى بعض الحالات ظهرت الرؤية الكوميديّة ، باعتبارها تنوعا على المنظور التراجييدي نفسه .. وهذا مبحث آخر) .

ويتجلى هذا بشكل أوضح في مسرحية : «أحلوها» لأنها مستمدة مباشرة عما رواه الهمداني في «الإكليل» والمسعودى في «مروج الذهب» وما ورد أيضا في «بلوغ الأرب» ومجمع الأمثال . ومجمع البلدان» .. بل ماورد كذلك في شرح مقامات الحريري عن تلك القصة التاريخية الأسطورية عن عمرو من بني أمية ملك اليمن ، وزوجته طريفة الكاعنة ، التي تكهنت له بسيل العرم ، وخراب سد مأرب ، فاحتال مع ابنه لاختلاق موقف يبين فيه الابن أباه الملك الذي يتنزع بذلك ليعلم إصراره على هجرة بلاد أمهين فيها ، فيتهيل الناس «والفرصة» ويشترون أملاكه ، حتى إذا باعها أهلهم بنيا السيل وخراب البلاد ، ورحل .. ورحلوا حتى خربت اليمن القديمة ، من قبل أن يدهمها سيل أو يهترأ فيها سد .. !!

ولقد صدر «محفوظ عبد الرحمن» مسرحيته ، أولا ، بالآيات من ١٥ إلى ١٩ من سورة سبأ التي أشار فيها القرآن الكريم إلى قصة انهيار السد وتزقير اليمن (سبأ) وفى الآيات إشارة واضحة إلى أن الحدث المائل كان عقابا إلهيا لأهل سبأ جزاء عن كفرهم (لنعمت الله) وظلمهم (وهذه المعاني لا ترد بهذا الوضوح في

فصله الرواة بعد ذلك وسجله الكتاب) . ويشير محفوظ إلى أنه اعتمد على «الإكليل وعلى مروج الذهب» وعلى ما نبه إليه في القصة ، كتاب «الميتولوجيا عند العرب» للأستاذ محمود سليم الحوت .. وهذه كلها معلومات هامة ، فكلها لنا المؤلف عن مصادره . ولكن ما هو أكثر أهمية لنا هو البحث عما فعل هو بالحكاية الدرامية ، لكي يحوّلها إلى دراما مسرحية سواء للقراءة أو للتمثيل .

لا يوجد لهذه المسرحية رواية ، ولا حتى تمهيد نظرى ، ولا تعليمات عن المنظر ، ولا عن التمثيل ولا عن الجو العام للعرض .. المؤلف نفسه هو الذى يكتب ويمكس .

يمكس ؟ أجل ، ففى ثمان لوحات متتابعة يسرد المؤلف الدرامي المعاصر الحكاية التي نعرفها مسبقا (أو يفترض أننا نعرفها ، على الأقل نصرف مضمونها العام من القرآن ومن التفاسير ؛ راجع تفسير الطبري مثلا) .. ولكن المؤلف الدرامي المعاصر لا يتركنا نسترجع «معض» ما كنا نعرفه لمجرد أن «نستعبر» أو نستخلص أو نتذكر العبرة ، عن أناس أنعم الله عليهم بالخير الكثير ، فكفروا وأعرضوا وظلموا أنفسهم ، فمحقهم الله مع جناتهم ومزقهم كل ممزق .. إنما يكشف محفوظ «الصورة» التي وقع بها ذلك الكفر ، والإعراض والظلم ، إنها الصورة التي تعيد أسطورة سبأ إلى أرض الواقع الممكن ، مع امتداداته إلى أقصى احتمالات الخيال الممكنة أيضا : عمرو الملك يواجه ثورة أشعلها المظلومون في شعبه ، إلى جانب أخوه تمجيد الاستغلال والفقر والطامع في الملك ، صاحب المعرفة السطحية التي لا تزيد عن كونها حكمة الرجل الخبير العارف بالدين . وفى مواجهة الملك ، طريف رسول الثوار ، وقريب الملكة ، التي تحول اسمها من «طريفة الخير» إلى «بنت الخير» التي تخاف على زوجها الملك ، وتريد منه أن يعدل استعادة للأمن لها وللمملكة وللناس .

هذا عن الإطار (الأرضية) الواقعي المحتمل الذى صنعه المؤلف الدرامي المعاصر ، أما كهانة بنت الخير ، فكان ينبغي لها حل يمكن أن يكون على علاقة بذلك المنظور الواقعي الاحتمالي : ورأى محفوظ أن كهانتها لم تكن إلا نوعا من «العلم» وبهية إياه «شيخ» قد يكون تمجيذا لعقلها ، أو لذاتها التي تحاورها في تأملها لما يجري حولها ، ولأن يعيشون حولها : وصلت إلى نوع من «الحكمة» تستطيع بها أن تترك حقائق الأشياء وحقائق معانيها ، تعرف الكذب في معسول الكلام ، والجشع والطموح غير المشروع وراء الوجوه المتظاهرة بالإخلاص ، وتعرف أيضا ما قد يعتيه انقلاب سلحفاة الماء

على ظهرها فوق الأرض ، أو سير الجردان على خلفياتها أو تكفؤ الشجر من غير ربح ، أو قدرة جرد على دفع صخرة لا يقدر عليها أقل من عشرة رجال ، أو ظهور الحصاء على سف النخيل - الخ .. انها لم تكن - إذن - إنما استنتجت من مظاهر الطبيعة أن ثمة تغيرا هائلا في - المناخ يمكن أن يطبع بالحياة كلها : حياة الملك والرعية ، وحياة الظلمة والمظلومين ، ويربط « السرد » الدرامي بين هذا التغير وبين استغراق الظالم في ذاته وحرصه على ماله وحده ، تاركاً الجميع - بعده - للطوفان . وإذ يتبين لبنت الخير فساد عالمها الإنساني قبل الطبيعي - تعرف أن المصير حتمي ، ولانجاة منه : فليس هناك من يستطيع إصلاح السد لإنقاذ الحياة .

وعبر اللوحات الثمان المركزة ، أو على طولاً - القصير - تراكم علامات التطور ، تراكم ولكن دون عشوائية ، وفي اقتصاد حاذق : من حوار الملك وطريف وعمران وبنت الخير إلى اللوحة الأولى ، حيث تعرف شبكة العلاقات في الأسرة المالكة ، والموقف الاجتماعي في المملكة وطبيعة كل من الشخصيات الأربع الرئيسية ، إلى اللوحة الثانية حيث تجلو بنت الخير إلى نفسها ، وتحاورها (في شكل الشبح) بادئة من التامل حول حقيقة عمران - أخى الملك - وحقيقة معرفته إلى أن تصل إلى المعرفة هي ذاتها لتدرك أن ذلك سيكلفها ألا تكون أما (ويبدو أن هذه المقايضة بين المعرفة والأمومة التي لا تبدو منطقية في حد ذاتها ، جاءت لكي تكون نكأة يتعلل بها المؤلف فيها سيتلو من قصته / مسرحيته - لكي تلعب هند وليلى وصيفتا الملكة دورهما في الحياة ، وكشف فساد عالم المملكة . وليست هذه الإضافة الخارجة على سياق التركيبة الواقعية - أو المنطقية - للعمل - سوى واحدة من سمات الحكايات ، حيث يمكن ظهور عنصر أو عامل لا يرتبط بالسياق أو بمنطق التركيبة الأصلية) . في اللوحة الثالثة تتم المواجهة بين الملكة وهند ، حيث يشرع « معرفة » الملكة الجديلة في تحقيق نتائجها بإدراك الملكة لحقيقة ما يعتمل في عقل وصيفتها : إنها تريد إغواء الملك وأخذه لنفسها - وفي نفس اللوحة تواجه الملكة عمران بحقيقته ، وتكشفها للملك وفي اللوحة الرابعة يظهر قلق الملك على مستقبل عرشه لأنه لا ولد له ، والمملكة لا تستطيع إعطائه الوريث المطلوب ، والمملكة تتحدث عن مستقبل « سبا » كلها لا مستقبل العرش ، وتشير لأول مرة إلى نذر الكارثة ، بحكاية السلحفاة التي انقلبت على ظهرها . ولا تكشف عن كل ما تعرف . في اللوحة الخامسة ، تكشف هند عن نواياها وتكشف الملكة عن تقديرها لإخلاص ليلى ، ولكنها لا تستطيع أن ترى لإخلاصها جدوى ، فالكارثة قادمة

والفساد أكبر من أن يعالجه إخلاص فردى . وترفض الملكة في حوارها الخاص مع نفسها (الشبح) أن تعود للجهل أو للعمى المخادع عن المصير ، في اللوحات التالية ، تتحول الأحداث تحولاً « حكايا » نموذجياً ، وهو تحول درامي نموذجي أيضاً : بنت الخير تزور السجن لتقابل هناك ابن عمها طريف ، وتغنى له بما رأته ، لا تكن ، وإثماً مازالت تبحث عن تفسير لتغير مظاهر الطبيعة ، ثم تعود لتقابل عمرو وتحكي له وتلتهر من سوء معنى ما رأته ، لا تكن أيضاً ، وإثماً تقول بأن التغيرات تنذر بالشر الجسيم الذي لا يتحمل مسؤولية مواجهته سوى الملك : « .. كل حبة رمل في هذه الأرض قيد في عنقك .. » وتأتي ليلى وهند تحكيان عن الجزء الذي يغفر في السد ، عندها فقط ، تكشف بنت الخير للمنى : « الآن وضحت الرؤيا ، إذا ظهر الجرد الحفار .. تغيرت الدار عن الدار .. والجار عن الجار ... والنور والظلمة .. والأرض والسماء .. ليهلكن الشجر بلأه » ، ثم تشب المواجهة بين الملك الذي بدأ يدبر حيلته للهرب متكتها ما عرفه من نبا الكارثة الوشيكة . وبين الملكة التي تريد منه أن يبلغ كل الناس لكي ينجوا من الهلاك ، وأخيراً تودع بنت الخير السجن مع طريف ، بتبادلان الشكوى والمعرفة والوصى ، تعلمه بما عرفته وبما يدبر الملك ، وتيسر له - بالعلم - سبل التفكير من القيد ثم الحرب ، وحينئذ تنفرد بنفسها تعود لتحاورها حوارها الأخير في الظهور الثالث للشيخ الذي يعرض عليها التنازل عن العلم لتحظى بالنجاة وبراحة البال فترفض ، يساورها الشك فيها سيفعله طريف وفيها سيؤول إليه ، أيخير أم لا ؟ !

يقوم هذا السرد الدرامي على مفهوم واضح للدراما الكامنة في الحكاية الأصلية ، وللحكاية الضرورية للدراما المرتبطة بهذه الحكاية (لا أريد الآن أن أبسط تصورا متواضعا من نوعية خاصة للدراما الكامنة في الحكايات العربية بكل أنواعها - من القصص الشعبي إلى السير الطوال ، أو انقل عن : « مفهوم درامي » خاص أعتقد أنه يمكن في بنية ذلك التراث الحكائي العربي . يكفي الآن أن أطرح زحاً أقول فيه : إن عددا من الكتاب الدراميين العرب ، يفسدون هذا المفهوم ، ويتجلى في بعض أعمال توفيق الحكيم الأولى ، وفي غالبية أعمال نعمان عاشور ، والفريد فرج ، ونجيب سرور ، وسعد الله ونوس ، وعز الدين المنق . ومغفوط عبد الرحمن ، ويسرى الجندي ، وعمد أبو العلا السلاموني على الأقل ، وهي مسألة تدفع إلى الظن بشيئين : أولهما أن وعى الكاتب الدرامي العربى بالتراث العربى وبالحياة الواقعية لأمت يدفعه إلى كتابة الدراما بهذا المفهوم المتعز ، وثانيهما أن هذا المفهوم لم يعثر عليه هؤلاء

الكتاب في صياغة نظرية وإنما جسده قبل تنظيره ، ولا يزالون . . وحتى نظريات يوسف إدريس ونجيب سرور والحكيم لم تعتبر عما كتبه للمسرح : لا يوسف إدريس كتب « سامرا » ولا زميله كتابا مستعارا . . وأرجو أن تكون لنا عودة إلى تجسيد محفوظ لهذا المفهوم مع تجسيدات زملائه الآخرين له .

ولكن لا ينبغي أن ينتهى هذا الحديث ، دون وقفة - ولو قصيرة - أمام « صياغات » محفوظ لسببها لكنه اللغوية سأعترض أولا على نوع واحد من جملة الحوارية ، واعترف أنه اعتراض « إخراجي » يتنى إلى الإحساس بأننى متفجع ، لا قاري . . أو مثل أريد أن أمثل أو أن ألقى - لا أن أقرأ - جملة من نوع : مولاي . . ماذا لا يثير غضبك منا غير ألا نكون ؟ . . ويفرض أن الممثل استطاع أن يلفظها في إلقاء أدائى جذاب وبالإيقاع المناسب . . فهل يستطيع المتفجع أن يستوعبها بنفس سرعة هذا الإيقاع ؟

ولكن هذا الاعتراض لا بد أن يهت عند تلقى سبيكة من نوع :

طريف : أنت ؟

بنت الحير : نعم . .

طريف : المكان لا يناسبك . .

بنت الحير : وابن المكان الذى يناسبى

طريف : صرت منهم . .

بنت الحير : ليتنى كنت . .

طريف : تخليت عنا . .

بنت الحير : ليتنى فعلت . .

طريف : عدت إلينا . .

بنت الحير : ليتنى أعود . . أنا طريدة كل قضية . . ملعونة

من الطليين . . والأشرا . . تائهة في صحن الدار . .

لا أتحدث بالطبع عن مجرد البلاغة ، إنما أقصد نوعا خاصا من بلاغة الحوار الدرامى ، ففى موقف يجمع بين ملكة حققت

الهوامش :

● عاكمة السيد دم - نشرت في إبداع العدد السابع السنة الثالثة - يوليو ١٩٨٥ .

وسوف نتناول في هذا المقال المسرحيتين الأوليين .

(١) النصوص الثلاثة : ● ما أجمنا - نشرت في إبداع - العدد العاشر - السنة الثانية - أكتوبر ١٩٨٤ .

● احلروا - نشرت في إبداع العدد الرابع - السنة الأولى ابريل ١٩٨٣ .

الوحي فرائد القبح ودلائل الشر ، وابن عمها الشاعر السجين ، والذى يشقه والذى تعرف هى حبه ، ولا تملك الاستجابة له . فى مثل هذا الموقف يحتمل جدا أن يجتنب فى صدرها القدرة على البواح بما يريدان ، ولكن دراما - يجب أن يبرحا ، لأنها لن يتحدثنا عن « الحب » إنما عن العالم ، وعن حبها دون أن يفصح عنه . ويجعلها محفوظ يسوحا ويتحدثان عن العالم ، وعن حبها المستحيل - كأمانيات الملكة . . إلى أن يتصاعد سبك السبيكة إلى عباراتها الأخيرة التى ستقتل « إلينا المعركة » بحالتها التى وصلت إليها ، والتى ستهدم لما سيلحق بها بعد هذا اللقاء . والتوظيف الدرامى للجمل الحوارية ليس مجرد بلاغة ، ولا يستخدم مجرد « جمل جميلة » . . إنما للجمل هنا وظيفة خاصة .

إنها يتبادلان هذا الحوار حينما تزور الملكة ابن عمها الشاعر في سجنه ، لم تكن قد أعلنت لنا إنها ستزوره هناك ؛ ولكن - حكايا - كان ينبغي أن يكشف لنا المؤلف عما دفعها إلى هذه الزيارة ؛ وكان من الضروري - دراما - أن يتم هذا الكشف من خلال الحوار بينهما ؛ لم يسألها : لماذا جئتى ؟ لكى « تحكى » لنا السبب ، إنما قال : أنتى ؟ . . المكان لا يناسبك . . وترد هى بإيجابها المفتضية التى تعنى إنها لم تعد تنتمى إلى عالمها ، ولا تستطيع الفكاك منه وتتبنى ما تعرف أنه المستحيل (أن تنتمى لعالمه) ، لأن عالمها الجديد كشف لها الحقيقة وكشف أيضا استحالة تحقيقها : هكذا تمزج دوافع الحكاية بمقتضياتها البنائية التى تطلب « تبرير » كل تطور بوضوح ؛ بطبيعة الدراما التى تطلب الغوص باستمرار فى كثافة كل تطور حيث تزداد الكلمات ندرة وتزداد أيضا قدرة على التضاد إلى أعمق جديدة . . بذلك لا تقف السبيكة اللغوية فى الدراما الحكائية عند حلول البلاغة الإنشائية ، بل تتجاوزها إلى جزئيات التوظيف الدرامى لخدمة عملية « السرد الدرامى » لحكاية تحولت إلى مسرحية ، واحتفظت بـ « روح » أصلها ، وحصلت على روح حالتها الجديدة أيضا باقتدار . .

وقد يكون للحديث - أغنى - بقية . .

القاهرة : سامى غنبة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

أحدث الإصدارات من الكتب الجديدة

○ فن الجرافيك المصرى

فتحى أحد

٤٨٦ صفحة ٧٧٥ قرشاً

○ ديوان : « الوجه الغائب »

سعد درويش

٣٠٠ قرش

○ دور القصر فى الحياة السياسية فى مصر

(١٩٢٢ - ١٩٣٦)

سامى أبو النور

٢٦٠ صفحة ١٩٠ قرشاً

○ ديوان : « سألت وجهه الجميل »

نصار عبد الله

٦٤ صفحة ٥٠ قرشاً

○ مسرحية : « إثر حادث أليم »

نعمان عاشور

١٣٦ صفحة ٨٠ قرشاً

تطلب هذه الكتب من قروح مكتبات الهيئة
بالقاهرة والمحافظات ، والمعرض الدائم بمقر الهيئة

الفنان الأردني إبراهيم النجار - الحلم والقضية

التشكيل ومحاولة المبحث في أصوله التي قاده إلى بحث أكبر في رسالة الدكتوراة التي يعدها الآن حول «التجريد العربي المعاصر وعلاقته بالفنون الإسلامية» من أعمال الفنانين العرب من المشرق إلى المغرب وهكذا تضاهي جهوده لتكون خلال أطر اهتمامات الإنسان العربي ومهمه .

البداية الأكاديمية

مع بداية التحاقه بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة في ١٩٧١ وحتى حصوله على البكالوريوس في ٧٦ - تميزت أعماله الأولى بالصياغات المصيرة عن الأفكار والموضوعات المألوفة من الواقع الاجتماعي مع تبسيط تدريجي في الأشكال وتلخيص للملامح والتفاصيل في تكوينات متماسكة بدرجة معقولة التعبير الحسي الشديد ذي اللمسات العريضة بالفرشاة وقد تلمذ في هذه المرحلة على فنانين مصريين منهم - حامد ندا - كمال السراج - زكريا الزيني .

○ محاولة للخروج

انتقل إبراهيم النجار بعد ذلك للتصوير الحذر في شكل الجسم الإنساني ، وكما كان صعباً عليه في هذه الفترة ألا يرتبط بالتشخيص لأن لوحاته كانت لا تزال تعبيراً رمزياً عن هم إنسان مباشر - يفلج عليه الاجتهاد لتغليب «القضية» بمستوى من التنكيك - فأضاهى رموزاً لأعماله التصويرية التي تعتبر المدخل الأول لمحاولاته التالية في استعمال وتكرار رموز بعضها في لوحاته ، وإن كانت الرموز الأولى بسيطة ومألوفة كأن تكون المرأة هي الأرض والجبن هو الأمل .

ولكن الملاحظ في هذه الأعمال أن الفرشاة حملت اللون في جرة وسخونة وبدأ استعمال المعجان يؤكد حدة التعبير التي

محمد حلمي حامد

الفنان

الإنسان أو المجتمع أو الوطن وهنا تظهر الأعمال التي تحفر ذاكرة البشر .
و [إبراهيم النجار] أحد الفنانين الأردنيين الشبان الذين ارتبطوا بهم الإنسان العربي وقضيته الكبرى - فلسطين -

فالميلاد في «رام الله» والنشأة الأولى في «عمان» ودراسة الفن لسنوات في «القاهرة» وقد استطاع أن يزاوج في أعماله بين اكتشافات تشكيلية تحقق له مستأجراً ولغة خاصة تعبر عن قضايا بهدون مباشرة وبشيء كثير من التلقائية والعفوية الفطرية وجدة التشكيل ، «صل أن هذا لم يتعمق من المشاركة بدور بارز في الحركة التشكيلية الأردنية . فهو عضو مؤسس في جامعة «الفنانين الشبان» التي تأسست في عام ١٩٨١ لدفع حركة الفن التشكيلي للأردن والتي قدمت أحد عروضها في قاعة «أخوتون» بالقاهرة في سنة ١٩٨٤ - والتي ضمت أعمالاً للفنانين الأردنيين [إبراهيم النجار - إسحق نعله - حنان الأغا - حنين دحس - سمير باط - عدنان يحيى - محمد أبو زريق - محمد عيسى محمود الدجاني - هيام أباطة - واصل المومني] ؛ وقد حصل إبراهيم النجار على درجة الماجستير من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة حول الفن الأردني

○ إبراهيم النجار أبو الرب
○ ١٩٤٩ المولد في «رام الله»
○ ١٩٧٦ بكالوريوس الفنون الجميلة قسم تصوير - القاهرة
○ ١٩٨١ عضو مؤسس في جامعة الفنانين الأردنيين الشبان .
○ ١٩٨٢ ماجستير الفنون الجميلة .
○ محاضر فردية وجماعية في القاهرة والاسكندرية وعمان وبيثا الاسكندرية لدول البحر الأبيض المتوسط .

إبراهيم النجار
الحلم والقضية

الشكل في العمل الفني هو الأساس الذي يرتكز عليه العمل ويكتسب مقومات وجوده في الحياة ، ولا ينفع للعمل الفني أن يستمد مكوناته من قضية أو فكرة أو مبدأ - ما لم يجعل مبررات وجوده الفنية التي هي أساساً والإبداع في حدود الشكل - متضاهين عن بقية عناصره الفكرية والاجتماعية .

وأعظم الأعمال على الإطلاق هي التي حققت هذه المعادلة السليمة الحادة وهي الإبداع الجليد الصادق المرتبط بقضية هم

بدأ أنه حريص عليها لمادة تدفق مشاعره بنفس الحدة والثور .

وفي أواخر هذه المرحلة ومع نهاية السبعينيات تحولت الشخصوس المصارية والمروصعة في ثوال عمورة ومتظاولية مسلوقة الجسد ومرتبطة بالأرض الرمادية التي تقف على رؤوسها طيور يبيضه في سياه زرقاء - إلى رموز جديدة ، كما في لوحة « بسام الشكمة » التي بدأ يظهر فيها التناقض الحاد بين الأزرق الصريح والأحمر . أما في مجموعات اللوحات التي تحمل نفس الاسم فيغير من فكرته في أن الفرد « البطل » مجرد رمز - وأن القضية تسكن الكل .

كذلك في لوحته [وداع الشهيد] و [نجمة إلى عشتار] بدأت مجموعة من المفردات التشكيلية في الظهور - ففي لوحة [نجمة إلى عشتار] تظهر الشخصوس الممسوخة وهي تحمل جسد الشهيد الذي يقدم قرباناً إلى المعبودة الكنعانية « عشتار » التي تبتل من السياه بنصف جسدها المملح معالجة الأجساد البشرية ، وعشتار هنا هي رمز للقضية وللوطن المقتصب فلسطين - وتظهر الألوان عملة بقدر من الجلال والمأساوية والخرن ، فاللون البني للأرضية والأزرق للحيال والسياه . أما في لوحة [وداع الشهيد] فلها تمثل نقطة انتقال إلى (المرحلة البيضاء) وهي تمثل جسد شهيد يطير هذه المرة في السياه وغير محمول كما في الأعمال السابقة كما بدأت بعض عناصر تظهر في التأكيد والوضوح أهمها :-

١ - انتشار مساحة ممتدة من الأرض الممتلئة بالصليبان التي تعبر عن الألم البشري .

٢ - بدأت الشخصوس تلفت باللون الأبيض وتتجود وتغسح مسخاً كاملاً وترتبط أفقياً ورأسياً بخطوط امتداد إما إلى السياه وأما موازية للأرض .

○ المرحلة البيضاء - السريالية التمييزية

لأن القضية تسكن إبراهيم النجار لا كما يسكن العصفور الشجر ولكن كما تسكن الروح الجسد فقد قادته العناصر السابقة مع همه الكبير في التعبير عن قضيتي إلى الدخول

في مرحلة يتفاعل فيها مع اللون الأبيض الذي يحمل الشقين الديني والثوري والذي يعبر عن الكفن وضمانة الجرح والقيود الذي يلف الجسد . كما يعبر عن الشفاء والطهارة فيبرز الفنان عنصر التضاد اللون بين الأحمر والأزرق وبين الأبيض والأسود كما يظهر في أغلب اللوحات المتعصر البشري في مجموعة كبيرة متتالية مترابطة كأنها جند متحركة تحمل ما يشبه الخراب أو البنادق . كل الشخصوس يبيضه مكثفة أو مر بوعة بضامات ويصعب عليك أن تفرق بين شخص وآخر فليس هناك ما يميز بينهم إلا هذه اللصات الجارحة من اللون الأحمر وحركة الشخصوس تبدأ من اليمين كأن مشهد الجموع - داخل اللوحة - له امتداد سابق خارجها ولا تزال شخصوس أخرى قادمة إلى داخل مساحة اللوحة - وهناك فراغ في اليسار يعبر عن استمرارية الطريق وطوله - وهذه الحركة الدائمة في كل لوحاته من اليمين إلى اليسار قد ترجع إلى أن الفنان أصغر : وهذا يظهر أيضاً في اتجاه الحراب إلى اليسار وشكل تقاطع أقواس الضامات .

وقد بدأ هذه الاتجاه يتأكد في لوحته « ملحمة نحو المهدف » وإن كانت الضامات أقل كثافة والحركة أكثر هدوءاً والشخصوس أكثر تميزاً . ويظهر في اللوحتين السابقتين تكرار استعماله لرموزه السابقة ففي « الملحمة » يظهر شخص واقف هو عين اللوحة كأنه مصلوب وصليبه هو جسده - على رأسه طائر - وهذا هو نفس التركيب الذي استعمله في لوحة التخرج وكانت جدارية ٩ أمتار × ٣ أمتار - والتي سأل فيها السؤال الفلسفي الخالد (من أين أتينا - وأين نحن - وإلى أين نذهب) من أين خلال القضية الفلسطينية ، وفي لوحة « الشهيد » يظهر الجسد طائر فوق الجموع كأنه معهم في الرحلة ؛ فموضوعات « إبراهيم النجار » إلى الآن لم تتغير بل عود إلى تكرارها مرة بعد الأخرى ولكنه يحاول دائماً تطوير معانيه لنفس قضائه ليصل إلى هذه الرؤية السريالية التمييزية التي لا هي بالحلم ولا هي بالواقع رغم جمعها لهما معاً .

وقد استعمل هذا الأسلوب في تصميم وتفتيد جدارية بمساحة خمسة عشر متراً

مربعاً يمدخل معهد الفنون بالأردن في عام ١٩٨١ - وهو المولع دائماً بالمساحات الكبيرة في لوحاته الملحمية - حيث تحولت في هذه الجدارية الأشخاص إلى خطوط وأقواس تحمل لسات عنيفة عميرة وفطرية تحمل حواراً متزناً بين تجريد الأشخاص وعلاقاتها العضوية الأولية وتظهر هذه العلاقات في لوحات أخرى مثل [وادي الهوى] ومجموعة [فضائيات] .

إلا أنه يعود الانتقال إلى جزئية أخرى في هذه المرحلة تميزت بقدر أكبر على التشكيل التجريدي وببداسات أكثر جرأة في الشكل حتى أصبح من الصعب على المشاهد العادي الربط بينها وبين عالمه الأول . ويتضح هذا في لوحة [السجين الجريح ٨١] حيث قسم اللوحة إلى أربع مساحات - عبر في المساحتين السفليتين عن أرض الحدث وفي العلويتين عن مساحات الفضاء الخلاقية المتصور المعادي - ثم وضع الشكل المجرد الرامز إلى السجين في مساحة الأرض المحصرة أسفل يمين اللوحة ليعبر عن الجرح - وترك رغبة السجين في الانطلاق إلى خارج حدود مساحته ترتطم بخط وهي يحول دون فوالجسد في بقية فراغ اللوحة ، وهذا الخط الذي يمثل السجن حصل أيضاً على ضبط اتزان اللوحة فلولاً تقسيمها إلى أربع مساحات لأصبح الجزء الأيمن الذي يضم الشكل المجرد - أثقل من الجزء الأيمن ، ولأصبح قطع الشكل في المساحة بلون مبرر .

أما في لوحة [الشهيد ٨٠] التي تعبر عن نفس المرحلة فتمثل جسد شهيد محورية مسرط بخط صاعد إلى السياه وملقى في مساحة من الخلاء الموجود به أجسام أخرى ، كأنه يريد أن يقول - الأرض بلا نهاية والشهداء عليها . في كل مكان .

○ التجريد العضوي

في نهاية « المرحلة البيضاء » يدخل إبراهيم النجار مرحلة أسلوب تمييزي آخر ، معتمداً على تجريد العناصر الزخرفية أو العضوية - كما في لوحة [الحاجز ٨١] وهي من أوائل أعمال هذا الاتجاه - حيث يكون علاقة بين الشكل المنطلق في

المساحة - المرافب في التحرر والدافع إلى الحركة - والتشكيلات انساكنة المستقرة في أرضية اللوحة وهي برغم استقرارها هذا تموج بقلل عضوي ناشئ عن حركة التناقل الحظ الأسود وظلاله حول الأشكال ، من خلال - اعتصارها ، تارة وتجسيها تارة أخرى .

كما رسم مجموعة من اللوحات التي استلهمها من تشكيلات الخط العربي والزخرفة الإسلامية - ويصعب على المشاهد الربط بين هذه اللوحات وبين اهتماماته الأولى لأنه كان يستلهم روح هذه الزخارف دون أن ينقلها حرفياً - وهو ما أتاحت له مفاصله الأولى في رسم الضمادات بأقواسها اللينة والقوية - كما أنه مولع بالتعبير عن حالة الاحتراق والقلق التي تعتريه أثناء خروج اللوحة من حالة التماسك الجمالي والتلخيص المادي والزخرفة الشكلية التي لا تتفق مع حسه في التعبير التلقائي - لكن أهم ما يبغي له من المرحلة البيضاء هو استعماله لهذا المربع اللون المتضاد من لونين هما الأحمر والأزرق ودالونين ، هما الأبيض والأسود ، دون غيرهم من الألوان

المرحلة السوداء

عالم ما بعد - بيروت - أي عالم ما بعد سقوط بيروت في أيدي القوات الإسرائيلية - عالم أسود في نظر الكثيرين يقتل فيه العربي أخاه العربي دون سبب ودون مبررات - يقتله ويسلمه ويغذله وكان لا بد لإبراهيم التجار الموثق كعربي إلى صليب القضية الفلسطينية أن يبرز خروج الفلسطينيين من بيروت - وهزيمة الكيان العربي فقد صمد الفلسطينيون وسقط العرب - صابرا وشاتيا مرة بأيدي الكتائب المارونية المسيحية - ومرة بأيدي المنظمات الشعبية .. المسلحة - فرسم مجموعة لوحات لا تحمل الكثير من الإنجاز الفني قدر حملها لرأيه فيما يحدث بوضوح - فلوحة (بيروت) شق فيها قماش اللوحة ووضع زجاجة خر وحلب سجائر وشالاً فلسطينياً دامياً وجمع هذا كله على هيئة خريطة « لبنان » ب « سوستو » إذا أردت اغلاقها فشتت وإذا أردت فتحها نجحت - هو الجرح الذي لا يتدل والقابل لمزيد من الاتساع .

أما المعالجة فيدخل فيها شرائح

الألوانيوم واللون هو الأسود والرمادي . وفي لوحة « السلام المشود » أحضر حمامة حقيقية ذبحها وربطها إلى صليب - والحمامة غنوقة برباط مدمى يتدل إلى زجاجة .. يجعلها وتحمل هي نجمة داود كأن دم حمامة السلام هذه يسيل حتى يتجمع في هذه الزجاجة . أما لوحة « هدية رأس السنة » فقد قطع جناحي حمامة أخرى وثبتها حول لفافة من شال فلسطيني كان هدية رأس السنة التي يقدمها [بابا نويل] للعرب هي حمامة فلسطينية مذبوحة وجرح لا يتدل وسط سياه سوداء ..

ولأنه هو الأسود والأحمر والرمادي وعجينة اللون تدور في فسارخ اللوحة المشقوقة والمطمع بشريحة الألونيوم - دوراً عينياً وحاداً .

إن الفنان [إبراهيم التجار] غودج جيد لفنان متمسك بقضية نسكنه وتعيشه ولعلنا نأمل معه أن يعيش حتى يشهد منحوتاته الخزفية المصفرة وقد تم تكبيرها لتصبح صروحاً ميدانية في القاهرة وعمان وفي القدس .

القاهر : محمد حلمي حامد
اللوحات
تصوير الفنان : أحمد هاشم

الفنان الأردني
إبراهيم النجار - الحلم والقضية



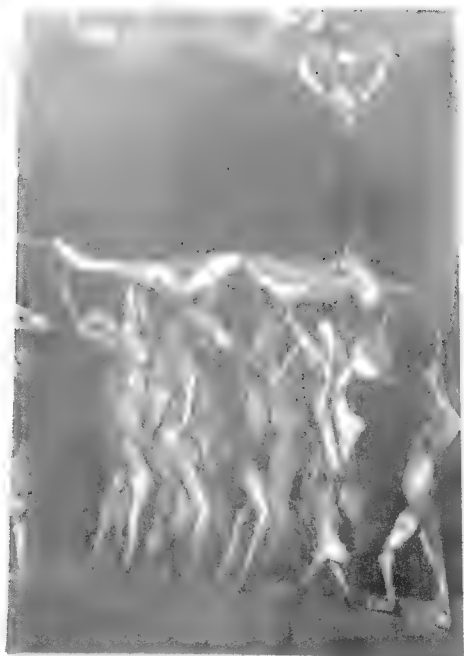


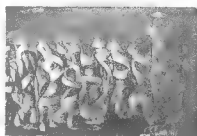
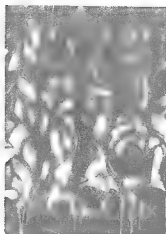












صور العلاف
براهمة البحر



طابع الهشة المصرية العلاف للكتاب

رقم الايتاع بدار الكتب ٦١٤٥-٦١٥

الهيئة المصرية العامة للكتاب



مقارنات فصول

سلسلة أدبية شهيرة

تصدر أول كل شهر

بهاء طاهر

أنا الملك جئت

«أنا الملك جئت» . مجموعة قصصية جديدة للكاتب الكبير : «بهاء طاهر» . وله من قبل مجموعتان : «الخطوبة» ، و «بالأس حلمت بك» ، وله رواية بعنوان : «شرق النخيل» ، وكتاب يضم دراسات نقدية عن المسرح .

و «بهاء طاهر» يعرفه المثقفون العرب بعبقائه الأدبي المتميز ، وباحتضانه في سنوات الستينيات لأدب الأجيال الشابة ، وسوف تصدر له في هذه السلسلة ، في العام القادم ، رواية جديدة بعنوان : «قالت ضحى» .

ويواصل بهاء في مجموعته هذه : «أنا الملك جئت» ارتياده لأفاق من التجارب القصصية الجديدة ، منذ أن كتب قصته الشهيرة «بالأس حلمت بك» ، أفاق تتلاقى فيها الحضارات والأزمنة وتتصادم ، ولا يفلح هذا التلاقى والتصادم عند حدود العصر ، وإنما يتجاوزها إلى التلاقى والتصادم بين الحاضر بواقعه والمعاشي يرواسيه ، وبين الأخلاقيات واللاأخلاقيات ، والمثاليات والماديات ، والحير والشر ، والحب والحقد ، وبأسلوب مركز ومكثف ، يزداد بساطة ودنقا وعذوبة ، وسخرية ودودا لاذعة ، ويزداد رونقا وبهاء . ونفاذا عبر السطوح ، بالحركة ، وبالصورة ، وبالموقف ، إلى مستويات تتجاوز الواقع إلى ماوراءه من قضايا إنسانية وكونية باقية ما بقى الإنسان .

الثن ٥٠ قرشا

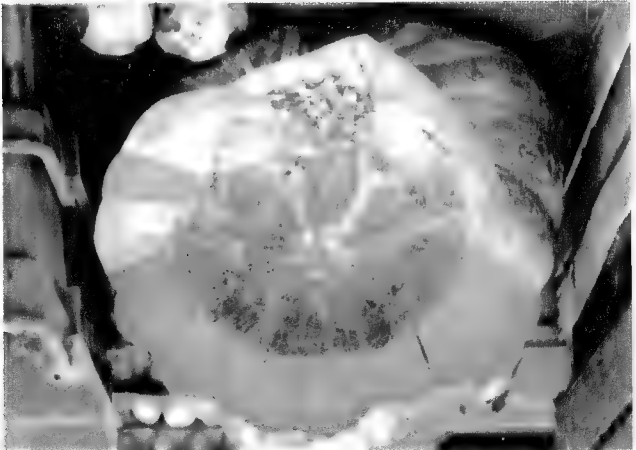
يطلب من باعة الصحف ومكبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة



العدد التاسع • السنة الثالثة
سبتمبر ١٩٨٥ - ذوالحجة ١٤٠٥

أدب

مجلة الادب والفن



إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد التاسع • السنة الثالثة

سبتمبر ١٩٨٥ - ذوالحجة ١٤٠٥

مستشارو التحرير

عبد الرحمن فهمي

فاروق شقوتة

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير سرحان

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

ناشر ورئيس التحرير

سليمان قياض

سامي خنتبة

المقرن الفني

سعد عبد الوهاب

مكتير التحرير

نمر أديب



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداء

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربي ١٤ ريالاً
قطر - البحرين ٨٧٥، ٠ دينار - سوريا ١٤ ليرة -
لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٩٥٠ دينار -
السعودية ١٢ ريالاً - السودان ٢٣٥ قرش - تونس
١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ١٥ درهما
- اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٨٠٠, ٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحواله بريدية

حكومية أو شيك باسم المجلة المصرية العامة للكتاب
(مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً لسائر
و ٢٨ دولاراً للهيتات مضافاً إليها مصاريف البريد :
البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور
الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تلفون : ٧٥٨٦٩١ -
القاهرة .

التمن ٥٠ قرشاً

● الدراسات

٧	أحمد عبد المعطي حجازي القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة
١٤	عبد الرحمن أبو عوف قراءة في ثلاث مسرحيات لحفظ عبد الرحمن
٢٢	د. شاكتر عبد الحميد تحولات الحلم لـ « مدينة الموت الجميل »
٣٢	د. شفيح السيد تجربة في نقد الشعر

● الشعر :

٤٣	حسن فتح الباب ترانيم وداع
٤٤	أحمد سليم سنباط
٤٦	أحمد الحق من توقيعات الوطن
٤٨	أحمد مرتضى عبده احتمالات
٥٠	أحمد طه ثلاث قصائد للوطن
٥٢	عماد عزوز تشيد القرى
٥٥	السيد محمد الحميس اللغة البدائية
٥٦	مصطفى نجا الإصحاح الأخير
٥٨	عماد ممتاز الموارى لماذا نزرع الانتظار
٦٠	علي الفزاع الرحلة الثانية
٦٢	سليم الرافعي الطفل والمحافظة

● القصة :

٦٥	أعراب إبراهيم هام مغفل الأنسة م
٦٩	طه وافي أنت شئ
٧٣	خضير عبد الأمير سفينة المساكين
٧٩	أحمد دمرdash حسين الجفاف
٨٢	مصطفى نصر المطاردة
٨٥	السيد القاضي ميلاد قدسية
٨٨	نعمات البحري عند حدود المتاع
٩١	محمد كشيك أجنحة قدسية
٩٣	سعيد بكر العودة إلى الوطن المفقود
٩٧	محمد الشركي سهرة الحسل البري

● أبواب العبد :

١٠١	محمد بدوي سموات زرقاء للمهيل (شعر / تجارب)
١٠٣	محمد مسعود العجمي شلاقة ما زال يشعل الخطيب (قصة / تجارب)
١٠٧	د. يوسف عز الدين عيسى قراءة في قصص « وجه مدنيق » (متابعات)
١١١	أحمد فضل شبلول قصيدة النثر بين النقاد والمبدعين (مناقشات)
١٢١	سلمى خشبة أثنوي بيرجيس يكتب عن لورانس (شهادات)
١٢٧	أحمد فؤاد البكري الفنان المصور بهام مذكور

(مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)

المحتويات



الدراسات

أحمد عبد المعطي حجازي

عبد الرحمن أبو عوف

د . شاكِر عبد الحميد

د . شفيع السيد

○ القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة

○ قراءة في ثلاث مسرحيات

لمحفوظ عبد الرحمن

○ تحولات الحلم في

« مدينة الموت الجميل »

○ تجربة في نقد الشعر

القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة

دراسة

ملاتمة في هذه المرحلة ، أن تودع تجليات القصيدة الجديدة ، وأن نتحقق في المهد . وإذا كان هؤلاء ، قد اعترفوا مرضيين ببعض الظواهر الجديدة التي أفلتت من قبضتهم فذلك لكى يعودوا فيشربوا على القادمين الجدد الذين يخطئون في النحو ولا يعرفون الوزن ، أو يجهلون التراث ، أو يكتبون مالا يفهم . ولهذا فالقصيدة الجديدة التي انتهى أمرها إلى هؤلاء الشعراء الشبان ليس لها مستقبل .

ومن المنطقي ألا أكون مع هؤلاء المشائمين ، لا تحزباً لتيار شعري نشأت فيه ، مع أنى لا أنفى التحزب عن نفسى ، ولا أخطئه في غيرى ، بل إدراكاً لمعنى أن تكون لجماعة من الناس حياة مشتركة ، وثقافة مشتركة ، ومستقبل مشترك . وما يعلمه الناس أن الولاء للمستقبل ليس ميراثاً عن الآباء . فالآباء لا يعلمون أبناءهم هذا الترف الخطر ، وإنما الولاء للمستقبل كد كثير ، وتضحية مروعة .

والأمر بعد ذلك ليس استنتاجاً نظرياً خالصاً ، فإنا أستطيع أن أعدد هنا وهناك عشرة أسياء على الأقل لشعراء شبان لم يسمع بهم إلا القليلون ، ولا يستطيع من يقرأ لهم أن يتكر أن لهم قدماً في المستقبل .

وما له دلالة ، وقد كثر المشائمون ، أن تظهر عدة مجالات تختص بالشعر ، أو تهتم به اهتماماً خاصاً . وقبل هذا ريمده هناك جمهور الشعر الذى تفاجأ به في كل مكان حياً قابلاً ، رغم المثبطات ، للمزيد من المتامرة والمزيد من الخروج الخلاق .

في الشعر لا نستطيع التنبؤ بالقصيدة التي ستكون ، فالقصيدة التي يمكن التنبؤ بها هي بالذات القصيدة الرديئة . والمحاولة في ذاتها عبث ، لأنها تفرض السباحة في الاتجاه وعكسه في لحظة واحدة . فلكي نتنبأ بالقصيدة التي ستكون يجب أن نعرف الشعر والقصيدة معا ، أى أن علينا أن نتحدث عن العناصر التي تجعل الكتابة شعراً في أى زمان ومكان ، والتي تجعلها شعراً في زمن بالذات ومكان بالذات . وإذا كان تعريف الشعر إطلاقاً يتطلب بالضرورة قدراً كافياً من التجريد فتعريف القصيدة الجديدة يتطلب بالضرورة قدراً كافياً من التحديد .

ولا أظن أننا في حاجة إلى الشطر الأول من هذه المحاولة ، فتعريفات الشعر قديماً وحديثاً أكثر من أن نحصى . ومن العبث إضافة تعريف آخر ، إن لم يكن مكرراً فسوف يظل غامضاً كسابقه غير محدد . كما أن هناك سبباً يمنعنا من المضي في الشطر الآخر من المحاولة ، إذ أن تعريف القصيدة التي ستكون يتطلب وجود هذه القصيدة ، وهو . ما لم يتحقق ، اللهم إلا إذا كنا قد وقننا النفس على أن قصيدة المستقبل لن تكون إلا تكراراً لقصيدة اليوم وهو ما لا أعتمد .

إن الذين يشككون في مستقبل القصيدة العربية لا يفعلون ذلك غيرهم على الشعر أو انتصاراً للإبداع ، ولو أذعوا ، بل هم على العكس تماماً يفتنون قلقهم وخوفهم من أى حساسية جديدة تكشف عجزهم واغترابهم عن نشوة لا يتنقونها ، ولا يتقنون فيها يؤول إليه أمرهم فيها ، فهم يتشنون ، والظروف تبدو

تستقيم مع دعاوهم في المحافظة ، ولذلك فهي أشنع من أخطاء المجددين الذين يدعون أنهم فوق النحر وفوق العروض .

لا ينبغي إذن أن نحمل القصيدة الجديدة نتائج ما تعرضت له ثقافتنا بكل تياراتها خلال العقود الأخيرة من كوارث وعن . وأحرى بنا أن نسلم بأن المستقبل لن يكون إلا للجديد في الشعر إذا كنا حريصين حقاً على أن يكون هذا المستقبل جديداً في الزمان . وإذا كان لابد في هذه المحاضرة أن أكون مبشراً فأنا لا أبشر بقصيدة جديدة ، بل بمستقبل للقصيدة الجديدة ، وهذا ما يفرض على أن أعرض للتجربة التي خضناها حتى الآن لأننا نقش بعض التصورات التي لعبت ، ولا تزال ، دوراً سلبياً في حركة التجديد ، فنحن في أشد الحاجة إلى مراجعتها ومناقشتها . تلك هي مساهمى المتواضعة في كشف آفاق التطور أمام القصيدة الجديدة .



لماذا القصيدة الجديدة ؟

لأنها حاجة حيوية ، كما أنها حاجة ثقافية . حاجة حيوية لأن كل شيء في حياتنا قد تغير ، وما دامت الأشياء قد تغيرت فلا بد أن تتغير الرؤية . وليس من المقول أن تكون أمانتنا سيارة فزرى ناقة ، وهو ما يحدث أحياناً كثيرة بصورة أو بأخرى ، حين لا نرى من الأشياء والأفكار الجديدة إلا بعض حدودها الخارجية ، ونخلع عليها معاني ووظائف مستمدة من بدائلها القديمة^(١)

إن اللغة ليست صورة للفكرة ، بل هي الفكرة ذاتها ، وليست الفكرة مهما تجردت إلا نوعاً من السلوك والفعل ، إنها اختلاجة جسدية ، قد تكون رصينة أحياناً ، وقد لا تقل نبوراً أو جنوناً عن جسد يصعق أو يفتقرس .

والجسد المصعوق ليس جسد الشاعر وحده ، بل هو الجسد العربي كله الذي يخرج بنصف منذ خرجنا من العصور الماضية متأخرين ، وألقينا بأنفسنا أو ألقَى بنا في هذه العصور الحديثة التي كانت فيها انتصاراتنا المحدودة وهزائنا الكثيرة آلاماً متصلة غيرتنا وغيّرت العالم في عيونا صورة ومعنى ، فنحن لا نملك إلا أن نرى ونحس ونبحث لهذا العالم الجديد عن لغة جديدة . ولنقل باختصار إن القصيدة الجديدة كان لابد لها أن تظهر نتيجة للتطورات والهزات الشاملة التي تماثلت منذ اغتصاب فلسطين إلى الآن ، كما ظهرت بعد الإسلام قصيدة إسلامية تختلف عن القصيدة الجاهلية ، وكما ظهرت في أوائل هذا القرن قصيدة إحيائية تختلف عن القصيدة البديعية ، وكما

لكن كون غير متشابه لا يعنى أى متقابل ، لأن حركتنا الشعرية تواجه من الغقيات بقدر ما تزخر بالوعود ، ومن المؤكد أن كثيراً من الاتهامات التي توجه لشعراء هذه الأيام ، والتي ذكرت بعضها فيما سبق لا تنفقد إلى الأسباب .

إن صفة الشعر تطلق الآن جزافاً على أى كلام يتهدى قبل نهاية السطر ، والحديث عن أخطاء في النحر والعروض أقصر من أن يصف الحقيقة ، فالحد الأدنى من الشروط المطلوبة في الكتابة لكي تعتبر شعراً ، أو حتى مجرد لغة ، غير متوفر في كثير مما ينشر في الصحف والمجلات ، وحتى في الكتب والدواوين .

والأمر لا يقتصر على المذموم وحدهم ، فالوهويون أيضاً يشاركون بدورهم في هذه القوضى .

إن بعض الشعراء الشبان فرحون ، ولم الحق ، بغضاضة أعمارهم ، لكن حداثة السن لا تضطرد دائماً مع حداثة الشعر !

وبعض النقاد الجدد يرون في إنتاج بعض الشعراء غاية لا زيادة عليها لمستزيد ، لكن هؤلاء لا يختلفون كثيراً عن التقليديين ، لأنهم حين يقصرون المستقبل كله على نموذج شعري واحد يغلقونه بدلاً من أن يفتشوه ، ويحولونه إلى خارقة شخصية . ولو كانت القصيدة الجديدة كذلك لا انتفت حاجتنا إليها ، وإنما يسرها أنها إمكانية موضوعية ، وحساسية مشتركة ، مع كونها إبداعاً فردياً غير مسبق .

وإذا كان هذا النموذج قد أصبح موضوعاً للتقليد في كل مكان ، فليس تقليده دليلاً على استجابته إلا لنزوع واحد شائع في هذه الأيام ، هو النزوع إلى التقليد .

إن القصيدة الرائدة بحق هي التي تفجر في الشاعر الناشئ لغة الخاصة ، وتساعد على اكتشاف بعده عنها ، أما تلك القصيدة التي لا تقرأ إلا بتقليدها فسحرها ليس مُستمدّاً من الشعر الذي تحمله ، بل من روحية متدهورة .

لكن القصيدة الجديدة ليست وحدها المسؤولة عن هذه الظواهر الخطيرة ، بل هي مسؤولة الحركة الثقافية كلها ، ولدينا الدليل في الطرف الآخر .

لقد ظن البعض أن الوقت أصبح مناسباً لتجربة حظهم في محاولة بحث الروح في القصيدة التقليدية . حدث هذا في مصر ، كما حدث في العراق ، لكنهم لم يفلحوا بلطائل ، فاجلج ذاته الذي انصرف أكثره إلى كتابة الشعر الحر وقصيدة النثر انصرف بعضه إلى الكتابة على الطريقة التقليدية فوصل إلى النتيجة عينها . غير أن أخطاء التقليديين في النحر والعروض لا

ظهرت القصيدة الرومانتيكية بعد الثورة الفرنسية ، والقصيدة السورية بعد الحرب الأولى .

في هذه القصيدة المعاصرة ؟

إنها القصيدة التي تمتلك أكبر حيز من الرؤية المُستوعِبة لأكبر حيزٍ من العالم واقعا وحلما ، والتي غنّكت من الشجاعة ما تنفي به عن نفسها كل ما يُقْتَل شعرا من خلايا ميتة ، وأوهام وعادات مسيطرة ، وقداصة مبتذلة . هي نشوتنا السرية في الصعود والسقوط ، ومواجهتنا لذواتنا ودهشتنا أمام ما ينكشف فجأة في يقظات أشبه ما تكون بالأحلام .

ومع أن هذه القصيدة متحفقة ، أوهي تتحقق بالفعل ، فلا تزال فكرتنا عنها غامضة ، ولا تزال مشوبة بأوهام ليست قاصرة على من يقرؤها ، فهي متفشية كذلك في الشعراء والنقاد .

○○○

لقد حُبِلَ للناس أن أهم ما يفرق بين القصيدة التقليدية والقصيدة الجديدة هو الوزن ، فإذا كانت الأولى موزونة مقفاة ، فالجديدة جديدة بمدى خروجها على الوزن والقافية . وهكذا ، كان بناء الوزن على تكرار حر للفعيلة بدلا من التكرار المنتظم للبيت خطوة أولى على طريق التجديد ، والقصيدة الجديدة بحق هي التي تتخلّى تماما عن الوزن والقافية

لكن هذا وهم ، إلا إذا فهمنا الوزن بمعناه الرديء ، وهو أنه عنصر مضاف للكلام ، وهذا لا يوجد إلا عند الناظم أو الناشء الذي ينصح ابن طباطبا بأن يبدأ فيمخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، ويعد له ما يليسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول فيه . أما الشاعر الذي يجري الوزن في كلامه يجري النحو أو يجري المعنى « لا يتقدمه ولا يتبعه » فالوزن في شعره خلقه لفنوية ، أو جزء لا يتجزأ من النظم بمفهوم الجرجاني .

حقا إن الشعر في بحثه عن لغة جديدة تساعده على التحرر من أسر اللغة القديمة ، كان مضطرا للخروج على العروض القديم ، وهذا شيء يختلف تماما عن إسقاط الوزن كشرط لازم للتجديد

والذين خرجوا على الأوزان التقليدية لم يخرجوا عليها تخففاً أو استسهالا ، وإنما لكيلا يتناقض النظم مع الشعر .

إن الطويل أو البسيط أو المسرح من بحور الشعر ليست أصعب من الرجز أو الكامل أو للتدارك ، لكن الجملة الحديثة

التي تغير نفسها ، والتي تغيرت لهجتها ونحوها ، لا بد أن يتغير عروضها في الوقت ذاته . ولقد لاحظت أن الإضافة والصفة تلمبان دورا واضحا في البحر الخفيف كما استعمله شعراؤنا الرومانتيكيون ، وأن الحال أو التمييز الذي قد يرد عند بعض المعاصرين في الكامل أو في للتدارك لا يرد في الرجز أو بندر فيه . لكن هذه ملحوظات أولية تحتاج إلى اختبارات أدق لكي نبني عليها نتائج أصلب .

ثم إن الأوزان لم تبدأ مكتملة في مرحلة أو في إطار نظرية شعرية بالذات حتى تنسب إليها . لقد تطورت الأوزان دائما بتطور اللغة وتطور الحساسية الشعرية . ونحن نعلم أن حوالى ثمانين في المائة من الشعر العربي القديم إلى أوائل القرن الرابع للهجرة قبلت في أربعة بحور ، هي الطويل والكامل والبسيط والوافر^(١) . ومعنى ذلك أن بقية البحور الستة عشر لم يستعمل بعضها على نطاق واسع ، ولم يظهر بعضها للوجود أصلا إلا نتيجة لازدهار القصيدة العربية في القرون الأولى التي تلت ظهور الإسلام . إن عمل العروضيين الأوائل لم يقتصر على مجرد اكتشاف الأوزان التي كتب فيها الجاهليون ، بل تعدى ذلك إلى اختراع بحور جديدة ، وهذا ما شارك فيه عدد من كبار الشعراء كأي الغنائي الذي كان لسهولة لغته وشعبيتها إن لم أقل عاميتها أثر كبير في اختراعاته العروضية^(٢) .

ولقد انتبه بعض نقادنا القدماء إلى وجود علاقة بين وزن الشعر ومعناه ، وقالوا لكل بحر شخصية متميزة ، أقصد حازم القرطاجني الذي يمد في الطويل بهاء وقوة ، ويمد في البسيط سبابة وطلاوة ، ويمد في المديد والرمل لبنا وضغفا ، وفي المخرج سذاجة وحدة^(٣) ، والفكرة ذاتها تتردد عند بعض المعاصرين ، كما نجد في محاولة للدكتور عبد الله الطيب^(٤)

وعيب هذه المحاولات إهمالها للأصوات اللغوية والتركيبات النحوية التي هي قوام الوزن والمعنى ، واعتمادها على الموضوع أو الغرض الذي لا يستطيع أحد أن يسجنه في بحر واحد . والبهاء والقوة ، والليز والضعف ، والسذاجة والحدة صفات للغة قبل أن تكون صفات للأوزان .

فإذا كان لا بد أن نرجع إلى الشعر الأوربي فنحن نجد أن كبار الشعراء الذين وضعوا أسس القصيدة الأوروبية المعاصرة ، بوفلير ، رامبر ، فرلين ، هالامييه كتبوا معظم أشعارهم في الأوزان والأشكال التي كتب فيها الكلاسيكيون . أما التجديدات التي قام بها بعضهم كفرلين فهي تشبه إلى حد كبير ما نجده في شعرنا الحر من خروج على وحدة عدد المقاطع الصوتية في كل بيت من أبيات القصيدة ، هذا العدد الذي يجب

أن يلتزم حتى تنسب القصيدة إلى بحر بعينه ، كالبحر السكندري الذي يشترط الكلاسيكون أن يحتوى كل بيت فيه اثني عشر مقطعا ، والبحر الثماني الذي يحتوى البيت منه على ثمانية مقاطع ، فضلا عن الخروج على وحدة المعنى في البيت الكلاسيكي ، وتوزيع كلمات الجملة الواحدة على أكثر من بيت ، وهو ما يعاب في الشعر الكلاسيكي الفرنسي كما يعاب في الشعر التقليدي العربي - ومنه قول النابغة :

وهم وردوا الجفصار على قمم

وهم أصحاب يوم عكاظ . إلى

شهدت لهم مواقف صدافات

شهدن لهم بصلق السود متى

وإذا كان هناك كثير من الأوربيين الذين هجروا الوزن في هذا العصر ، فإن عددا من كبار المجلدين يلتزمون الوزن والقافية أحيانا ، ويتحررون منها أو من القافية وحدها أحيانا أخرى ، أو يمدون إليها بعد هجران كما في شعر إليوت ، وإبيلينير ، وأراجون ، وليلوار ، وإيف بونفوا ، ورثيه شار .

هذا مع العلم بأن اللغات الأوربية تطورت وتعددت مجاتها بمعدل أعمق وأسرع بكثير مما حدث في لغتنا ، وعرفت منذ وقت طويل تجارب مختلفة في الشعر الحر ، ربما أهلتها للتخل عن الوزن مع الاحتفاظ بعلامتها الشعرية ، وهذا ما يشك فيه إليوت نفسه لأن النص - حسب رأيه - إما أن يكون شعرا فيجمل به أن يكون موزونا ، وإما أن يكون نثرا فلا ينبغي أن يسمى شعرا^(١)

ومع ميل لهذا الرأي فانا لا أقول إن الوزن شرط للقصيدة العربية الجديدة لا بعيد عنه ، لأنى أرى في بعض ما قدم في قصيدة النثر عندنا مضمونا شعريا من الصعب إنكاره ، وإن كان قليلا لا يقاس عليه ، وهامشيا لم ينبج بعد في تطويع اللغة حتى تتقبله كثير متصل . وإنما أقول إن القصيدة الجديدة لا يضيرها الوزن بل يفيدها ، لأنه ما زال قادرا على أن يلعب دورا مؤثرا في البناء الشعري ، وفي الخروج باللغة عن طبيعتها الحرفية إلى الطبيعة الرمزية أو المجازية التأويلية .

○○○

ومن الناس من يتوهم أن للقصيدة الجديدة معجا خاصا أو مفردات بالذات ، فلا تكاد اليوم نقرأ قصيدة إلا ونجد مقسما ، وأبجدية ، وشكلا ، وجسدا ، وعشقا ، ووردة . . . إلخ لكن الكلمات مهما بلغ سحرها في وقت من الأوقات لا يمكن أن تصنع قصيدة . القصيدة لغة وليست كلمات ، ومادامت لغة فهي علاقات ، أو عبارة أدق نظام خاص من

العلاقات ، وبما أنها كذلك فهي لهجة شخصية غير مستعارة .

عندما أصدر تريستان تزارا رائد الدادية وأحد أعلام السورالية ديوانه « الدليل إلى دروب القلب » عام ١٩٢٨ كتب أحد النقاد بشيد بالشاعر ، ويحذر من تقليد شعره الذي يبدو سهلا وهو صعب في الحقيقة . سهل لأن مفرداته بسيطة . وصعب لأنه تأليف خاص من هذه المفردات التي توهم بأن أى قصيدة جميلة يمكن أن تكتب إذا أدخلنا فيها كلمات مثل الليل ، النجمة ، الدم ، البحر .

يقول : « لكن لا نتخذوا هذه القصيدة لا يمكن إلا أن تكون رديئة ، ولا ينبغي أن تستخدم هذه الكلمات إلا إذا جاءت قاصدة إياك بالذات ، ولم يكن من المستطاع أن تستبدل بها كلمات أخرى » .

لقد ظهر في النقد تيار واسع يطالب شعراءنا بإخلاء قصائدهم من أى إشارة لعناصر الواقع وأحداثه ، وقد وصل هذا التيار إلى ما يريد إذ أعاد القصيدة إلى سابق عهدها في عصور الانحطاط . لعب عجان بمفردات قليلة محفوفة ، كاللعب القديم بالجنس والتلغيز والتنقيط . وأنا هنا لا أدافع عن شعر المناصب الكاذب أو شعر السياسة الخطابي ، وإنما أطالب الشعراء باستعادة حوارهم العميق مع الواقع ، فهذا الحوار هو وسيلتنا الأولى لاكتشاف لغتنا المميزة التي يجب ألا تكون وصفا أو نقلا ، بل نظاما خاصا يكتسب صدقه وجديته من الوعي بالعالم وجميعة الامتلاء بالحياة .

ولقد عرف الشعر الأوربي في بعض فترات تفرده وهياجه نوعا من التأليف الميكانيكي أو العشوائي تتكون فيه القصيدة من كلمات ترد عفوا أو صدفة فتضاهي الشاعر نفسه كما يضاج لاعب الترد بما أسفرت عنه ريمته ، وهو ما تلخصه هذه العبارة « كلمات في قبعة » تلك التي كانت تطلق على هذه اللعبة اللغوية في شعر الدادائيين .

خذ صحيفة ومقصا ، والتقط مقالا بطول القصيدة التي تريد نظمها . قصص المقال وحوله إلى كلمات ، ضع الكلمات المقصوفة في كيس وحركه بلفظ . أخرج ما فيه كلمة بعد أخرى ، واكتبها بالترتيب الذي خرجت به . تلك هي قصيدتك !

وربما كان شعرنا في حاجة هو أيضاً لمثل هذا المهذّر الضروري بين الحين والآخر ، بل ربما كانت حاجته أصم في بعض الأحيان ، فالكلمات في القبعة ، وليست في القاموس ، معناها أن تفصل مفردات اللغة عن معانيها الموروثة ، أو نخفف ألقاها من دلالاتها الساكنة الميتة ونردها أكثر نظافة

ورهافة لحمل الإيماءات والإيماءات التي لم تتعدد جعلها من قبل . نحن في حاجة إلى أن نمحو عن الأشياء الحقيقية أسماؤها المزيفة ، وأن نمحو عن الكلمات الحقيقية معانيها المزيفة ، ونرتد إلى حالة أولى هي حالة الخلق والتكوين .

لكن كثيراً من شعرائنا ونقادنا تنقصهم روح السخرية ، فقد أخذوا هذا الملمد مأخذ الجند الدائم فلم ينجروا إلا الرماد !

إن التدمير هو أيضاً مسئول ، وأليس البناء وحده . فنحن ندمر القبيح والضار والأيل للسقوط . ونحن نخرق الشجر الحمار وتنظف الحقل ولا نحرق البذور . وعندما كان السورياليون والمستقبلون يدعون لتدمير اللغة كانوا يقصدون لغة طبقة بالذات ولغة عصر ينتهي . لغة الذاكرة المكتسبة المحملة بالقهر والخرافة والابتذال ، لا اللغة إطلاقاً ، وحين كانوا يفتشون في الماضي وفي شعر البدائيين والمجهولين وفي الحلم واللاوعي عن مصادر لشعرهم كانوا يميلون الدعوة التي أطلقها كل الثورات الاجتماعية والروحية وهي العودة إلى الفطرة . هذه الدعوة التي نعرفها نحن أيضاً حق المعرفة ، فهي حجر الزاوية في الحضارة العربية الإسلامية .

لكن العودة إلى الفطرة لا يمكن أن تعني الخروج على كل قانون . بل هي عودة للقانون الطبيعي الذي ينشئ على حرية الإنسان ومسؤوليته عن مصيره . ومن هنا كان السورياليون يتكلمون عن قانون للحلم أو نظام له ، فالحلم كما يقول البيان السوربالي الأول « متواصل ومنظم » .

وإذا كان للحلم نفسه نظام ومنطق . فاللغة لها منطقها كذلك . تلك أولى البديهيّات في الألسنية المعاصرة . هذا المنطق كما نجده في لغة الاتصال اليومي نجده أيضاً في لغة الإبداع الشعري .

نعم إن الإبداع الشعري لغة مختلفة ، لكنه لغة من اللغة ، فمادام الشاعر مضطراً لأن يستخدم المفردات وقواعد التركيب التي يستخدمها البائع والصحفي والمتحدث فلا بد أن تحتفظ قصيدته بعناصر مشتركة بينها وبين لغة هؤلاء . ذلك هو المستوى الأول في لغة النص الشعري .

وهناك مستوى آخر لا نصل إليه إلا بداية من التسليم بالطبيعة المجازية للقصيدة حيث تنشط المفردات والتركيب وتظهر فيها بينها لتكتسب معنى فريداً يختلف عن المعنى الحرفي انتهاءً لا ابتداءً ، فالكلمة تلج باب القصيدة مرتدية ملابسها المعجمية الكاملة ، لكنها تخلع هذه الملابس قطعة قطعة لتتشكل من جديد ، فلا يكتمل معناها الشعري إلا باكتمال القصيدة ، هذا المعنى الشعري لا يمكن أن يأتي عفواً أو عن

طريق الصدقة ، بل هو يتشكل حسب قوانين خاصة ، أو من خلال ما يسميه النقاد للماصرون « سلاسل الرموز » . ونحن لا ندرك هذا المعنى ظناً أو اعتباطاً ، . وإنما ندركه عن طريق التحليل والتأويل ، التحليل لإدراك العناصر المحورية والعلاقات الأساسية التي ينشئ بها النص ، وهو ما يؤدي بنا إلى تأويل للمعنى الحرفي ندرك به المعنى الشعري أو المجازي .

وإذا كان من العبث إنكار الصلة العضوية بين لغة الشعر ولغة الاتصال ، فمن العبث كذلك إنكار الصلة العضوية بين لغة شاعر بالذات مهما وصلت به مغامراته ونيز التراث الشعري الذي انحدر منه .

نعم إن الشاعر يكالغ في نفسه تأثير السابقين ، والمجددون بالذات يشورون على التقاليد الشعرية التي انتهت إليهم ، وهم ينجحون في ذلك ، لكن بالقدر الذي يحفظ لهم مكانهم في داخل هذا التراث ، ولا يجعلهم جسداً غريباً ملقى خارجه ، فينبغي وبين التراث شعرة معاولاً لا يرخونها حتى يندرجوا فيه ، ولا يشدونها حتى ينقطعوا تماماً عنه . وأنا لا أقصد بالتراث هنا أثاراً بالذات ، وإنما أقصد مطلق السياق الحضاري ، أي القوانين والرموز التي تحكم التطور الروحي للأمة وتحميه شخصيته .



وما يتصل بهذا الوهم الأخير المتعلق بفكرة تدمير اللغة وهم آخر أسميه وهم الاستعارة فكثير من شعرائنا الشباب يتصورون أن لغة القصيدة الجديدة ليست شيئاً غير الصورة ، وأن الصورة ليست شيئاً إلا الاستعارة ، وكلما كانت الاستعارة أمعن في الغرابة ، كلما كانت القصيدة أبعد في التجديد والحدثة .

والواقع أن الصورة في الشعر ليست هي الشعر ، بل هي أداة من أدواته ، ومن الشعر ما يتلبس بما تتلبس به القصيدة المنطقية والتقرير الخبري .

عندما يقول طرفة على سيل المثال :

ألا أبهذا السلامي أحضر الوخي
وان أشهد الذات هل أنت غلدي
فإن كنت لا تستطيع دفع منجي
فذهني أبأدوها بما ملكتك بدني

لا يقدم صورة بالمعنى الذي يفهمه كثير من شعرائنا الآن ، بل يقدم قولاً فيه كثير من المنطق ، وكله شعر .

وعندما يقول رامبو (٧) ما ترجمته :

وكتبت على حافات الطرق أصبح السمع

لهذه الأساليب من سبتمبر ، حيث كنت أحس
بقطرات من الطل على جبهتي كتيبة في عنوانه

يستخدم عبارات خبرية إلا في نهاية البيت الأخير فهو يقدم
الصورة من خلال التشبيه .

ولست في حاجة إلى مزيد من الشواهد ، فلدواوين الشعراء
ملية بها . ويبقى الكلام من غرابة الاستعارة مع ما قيل فيها
من كلام كثير .

ونحن نعرف قصة الأعرابي الذي ذهب إلى أبي تمام يحمل
عقبا يسأله أن يصب له فيه شيئا من ماء الملام ، فوعده الشاعر
خيرا على أن يأتيه الأعرابي أولاً بريحته من جناح الداء^(٨)

وفي الشعر الأوربي المعاصر استعارات كثيرة من هذه
الاستعارات التشابيهية . أسود غضنه ، وامرأة لها كتفان من
شمياتها ومبصمان من عروبي ثقاب . ونحن نعرف كيف كان
هؤلاء الشعراء الأوربيون يفسلون لاصطيد هذه الاستعارات
بكل ما يمكن أن يغيب الذاكرة ، ويوقف الوعي ، ويستدعي
الحلم والمهلين .

لكن من واجبتنا أن نفهم هذا كله أو أكثره في حدود كونه
كرفالا أو مظاهرة ماجنة من مظاهر التجديد الصاخبة ،
لأنه هو حقيقة التجديد .

إن القصيدة الجديدة في حاجة إلى استعارة جديدة ، لكن
هذه الجدة لا يمكن أن تقاس بمدى الغرابة التي نحسها في
صياغة مصطنعة للاستعارة ، وإنما بمدى ما تكشف عنه العلاقة
بين عناصر الاستعارة من رؤية جديدة .

إنني أيضاً أستغل مساء الملام كما استغلها ذلك الأعرابي
الظريف ، والسبب ليس الغرابة . فليس ماء الملام أغرب من
مطر الصبح^(٩) . لكن ما نجده من حيوية ونشاط في هذه
الاستعارة الأخيرة لا نجد مثيلاً له في ماء الملام التي نستطيع أن
نجد لها تبرير منطقياً ، وكلمات اللوم يمكن أن تشبه قطرات
الدموع ، لكننا لا نحس فيها بآية علاقة حية أو رؤية كاشفة .

والحقيقة أن نقصد الغرابة عبث ، لأن كل استعارة بطبيعتها
غريبة . فنحن نقيم علاقة بين عنصرين بما يؤهم أنها شيء
واحد ، وهما في الحقيقة منفصلان ، وهذا ما تنبئ له النقاد

أهمامش :

(١) كان الأستاذ عباس العقاد على حق حين انتقد بعض الشعراء التقليديين
الذين وصفوا الطائرة في بعض أمديهم ، لأنهم لم يفعلوا ذلك إلا

والبلاغيون القدماء الذين كانوا ينظرون إلى الاستعارة بتحفظ
وارتياب ، ويلحون على ضرورة إظهار الفرق بين عنصرها ،
وإلا وصفوها بالقيح والمعاذلة .

لكننا بتكلف الإغراب لا نفع إلا أن نجتمع بين عناصر
لا تجتمع ، وليس هذا بشيء ، بل هو مجرد تقليد بالمعكس
للاستعارة القديمة التي هي نوع من التشبيه يشترط فيه وجود
وجه شبه ، وإلما نحن ننجح في الوصول إلى الاستعارة الجديدة
حيث نكتشف في العناصر المختلفة علاقة لم تكن ظاهرة أو
موجودة من قبل . هذا النجاح هو الذي يفسر ما نشعر به من
لذة وإندهاش ، حين نرى القصيدة ما لم تكن نرى من قبل .
وإذا كان هذا هو هدف الاستعارة فنحن أسحوج ما نكون إلى
إطراح أي تكلف أو جهد إرادي لنصبح في حالة تلقٍّ واستعداد
لاكتشاف الطراز الثري النافر من الصور ، واستدراج
العناصر المؤلفة في اللامعة التي نلهمها متناثرة في الواقع .

لقد اعتمدت الاستعارة القديمة غالباً على التشابهات
الظاهرية والمنطقية التي نراها بين مفردات العالم وندركها بالحواس
أو نصل إليها بالتفكير . لكن هناك علاقات أخرى أعمقتها
شهوأتنا وخافوتنا وذكرنا بين عناصر مختلفة من الأشياء
والأفكار انتظمت بمنطق مختلف في ملكة خاصة نتجهاها
ونسأها بسبب الخوف والحجل ولا نلم بها إلا في الحلم أو في
القصيدة التي لا يمكن أن يكون للاستعارة معنى أو قيمة إلا في
داخلها ، فليس يكفي أن نسمع إلى أعمقنا حتى نصل إلى هذه
الاستعارة الجديدة ، أو نوفق إلى اكتشاف هذه العلاقات
المستترة ، فهذه العلاقات لا تنكشف في الاستعارات المكلفة
أو العشوائية التي تصف في كثير من القصائد واحدة بعد
أخرى ، دون منطق داخل أو سياق . وإنما تنكشف هذه
العلاقات في القصيدة إذا تخيلتها رؤية شاملة مطردة كالمرجات
الضوئية تنفذ للمستمر ، وتحيط بالكل . ومن هنا تكون قيمة
الاستعارة بمدى استضاءتها ببقية عناصر التأليف وإضاءتها لها .

○○○

إن مستقبل القصيدة العربية الجديدة مرهون بقدرتها على
استيعاب استيعاب الماضية ، وعلى التمييز بين الحقائق
والأوهام . ولست أشك في أنها قادرة على ذلك .

باريس : أحمد عبد المعطي حجازي

لأنهم رأوا الشعراء القدماء يصغون الناقة التي يصلون بها للممدوح .
انظر ما كتبه العقاد عن الشيخ محمد عبد المطلب في كتابه « شعراء
مصر ويثاقم في الجبل المائي » .

(٦) في مقالة له بعنوان « نثر ونظم » نشرها في مجلة Chapbook ،
أبريل ١٩٢١ ونشرت مجلة « فصول » ترجمة لها في عددها الثاني من
المجلد الرابع الصادر في مارس ١٩٨٤ .

(٧) من قصيدة « Ma bohème » من مجموعة رامبو الصادرة من
club français du livre 1957 .

(٨) الإشارة إلى بيت أبي تمام :

لأنسلي ماء السلام نسلي
صب قد استمليت ماء بكائي
وللآية القرآنية الكريمة :

« واخفض لها جناح الملل من الرحمة »

(٩) في بيت أبي تمام :

مطر يلوب الصحو منه ويصده صحو يكاد من التفسار مطر

(١٠) انظر كتاب « موسيقى الشعر » للدكتور إبراهيم أنيس ، والكتاب
الذي يحمل العنوان ذاته للدكتور شكري عياد .

(١١) يقول ابن قتيبة عن أبي المتأخرية في كتابه « الشعر والشعراء » « وكان
لسرعة وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن
أعاريض الشعر وأوزان العرب .

وقعد عند قصار فسمع صوت اللقطة فحكى ذلك في ألفاظ شعره وهو
عدة أبيات فيها :

للمنسون والكرات يدرون صرلها
هن ينقلبننا واحداً فواحداً

(١٢) انظر ما كتبه حازم القرطاجني حول هذا الموضوع في كتابه « متاهج
البلغاء وسراج الأدباء » .

(١٣) في كتابه « المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها » .



قراءة في ثلاث مسرحيات لمحفوظ عبد الرحمن دراسة

الحلى « وعتر » و « ليلة سقوط غرناطة » و « المرشدي عتر » ، و « الكاتبة على لحم يحترق » .

وفي كل من مسرحيات « حفلة على الحازوق » ، و « عريس لينت السلطان » و « ما أجملنا » ، نجد معنى اللون التاريخي كتجريد ، ونعيش تلوق العظمة ، والمعاني العميقة . بمعنى أن الدراما المعاصرة لدى الكاتب ، رغم استنادها إلى هيكل تاريخي ، إلا أنها ليست محددة بفترة زمنية .

فهى لحظات الأبدية والأنية في نفس الوقت ، فمحفوظ يرفض الرومانطيقية والسيكولوجية ، ومسرحه يتخذ موضوعاً يقوم على خصوصية التراث العربي برؤيا عين عصرية ، ويشكل ينحو إلى التجريدية والواقعية في نفس الوقت والحوار عند محفوظ رشيق نابض مقتصد ، والتوتر الدرامي غير تقليدي ، فالحدث دائري متعدد الجوانب ، له إيقاع ذو تنغيمات متنوعة ، والشخصيات لها أكثر من بعد ، وتتشكل في نوعيات مختلفة لتؤدي نفس الوظيفة الدرامية ، وبخاصة في مسرحية (حفلة على الحازوق) .

● مسرحية « حفلة على الحازوق » وروح التراث :

في ثلاثة فصول تتشكل أحداث هذه المسرحية العذبة ، في حكاية تستفيد من روح التراث العربي ، وأجواء السجون ، وساحات الوالة ، الناس البسطاء ، ومع ذلك يتصرفون على

تشكل إسهامات الكاتب « محفوظ عبد الرحمن » في المسرح والدراما التلفزيونية نجاحاً جديراً بالمناقشة والتحليل والتقييم ، ربما لأن اغتراب قلم الكاتب قد حجب عن المشاهد رؤية معظم أعماله التي عرّضت في أقطار عربية غير مصر ، على حين يكتظ الجو المسرحي والتلفزيوني في مصر بأعمال سطحية لا تعبر عن هموم الإنسان المصري العربي وطموحاته وأزماته .

فثمة مأساة تحدث كل يوم لمن يذهب إلى المسرح المصري الآن ، أو يتابع الدراما التلفزيونية ، وهو يتوقع أن يرى دقة الحياة بينابيعها ، والحياة بأسرارها ، ويعيش لحظات الجمال والعظمة ، والصراع الاجتماعي ، لكنه يجد بدلاً من ذلك ، مدعين يقدمون أعمال التسلية والتزهيق المسف الذي لم تعرفه مسارح روض الفرج ، والمهم يقتل الذوق العام المسرحي والدرامي عندنا هو للمسرح التجاري ، أو الكباريات المسرحية ، والمسلسلات التلفزيونية المملة المتشابهة للموضوعات بينما أعجب أعمال جادة عن خشية المسرح والشاشة الصغيرة مثل أعمال « محفوظ عبد الرحمن » .

قدم « محفوظ عبد الرحمن » عدداً من المسرحيات على خشبات المسرح العربية هي : « حفلة على الحازوق » ، و « عريس لينت السلطان » و « الفخ » و « كوكب القيران » . وقدم على الشاشات العربية الصغيرة عدة أعمال تلفزيونية باهرة ، أبرزها « طيور الشمال » ، و « ليس غداً » ، « سليمان

دهاء الطغاة ، وينشدون أنشودة الأمل والحرية . ولتقصّ مرتكزات هذا النص بنقل عبارات المؤلف في بداية كل فصل :

● فيه وصف لنكبة حسن المراكبي نتيجة سيرة خالي الببال ، وبيان العظمة من شروور السعادة والأمانة والعباذ بالله . (وحسن شاب طيب لطيف المشر ، مثل ملايين غيره ، يولدون دون ضجة ، ويموتون وسط قطرات من الدموع . إنه ملح من ملح الأرض ، جندي مجهول يبذل جهدا خارقا من أجل أن يزرع ظله بالخير ، ولأن الأرض كبيرة جدا ، ولأن الكون هائل جدا ، فلا أحد يقدّر عمله ، ويذبر لحسن كل من مدير السجن ومساعد فها معتادا نتبينه من كلمات المساعد : « أقفنا الوالي أن هناك خطرا على حياته سنكسبه إلى صفنا (بلهجة ذات مغزى) ليس كذلك » ووافق مدير السجن مرجحا ، ولكن « أين كيش الفداء ؟ وعلى الفور يوقعون بحسن ويعلمون اتهامه بمحاولة اغتيال الوالي . وأمام ذهول حسن يستفسرون عن اسمه واسم عائلته فيقول : « محمد » ، فيرد عليه مدير السجن بعبارة ذات دلالة : « أنت من عائلة محمد ، لماذا إذن تثير الضجة . عائلة محمد كلها ناس طيبون يسمعون الكلام ويطيعون الأوامر ، كل الزبائن لدينا من عائلة محمد . » ويتوالى التحقيق التعسفي مع حسن ، فيعترف أنه كان يؤدّ إبلاغ الوالي برسالة . ونعرف أن الرسالة عن رؤية لحسن ، مضمونها أن جرادا غزيرا هاجم الأرض والحضرة حتى أكل كل شيء حتى الإنسان ، ولأن الدنيا مليئة بالفتايع فتمه خطر على الوالي ، وعليه أن يعترف . ويفاجأ حسن في السجن بزيارة يبلغها له الجندي . إنها « هند » . [وهند أنثى بمعنى خاص ، إنها كالأرض تعطي بلا حدود ، وتأخذ كل شيء . إنها ضارية ، عاشت راهبة في بيتها النائي بعد موت زوجها ، ولكنها ليست ملاكاً ولقد أعطت قلبها لرجل واحد توفرت فيه شروطها ، وهو حسن رغم وجوده في السجن] . وما كان للمؤلف أن يفسر ما نستنتجه نحن من سياق الحدث الدرامي ، فهو يقرر في تعريفنا هند (أن قصة حسن وهند هي ، من وجهة نظر ما ، قصة قيس وليلى ، و « روميو وجوليت » ، إلا أنها لا يقولون الشعر) .

ويتم اللقاء بين حسن وهند ، ويدور بينهما حوار رشيق ، كله مداورة ، نستدل منه على أن « هند » قررت أن تخلص « حسن » بحيلة من سجنه ، وتقابل « هند » مدير السجن والمساعد ، وتلعب بهما ، وتغري مدير السجن ، وتدعى له أنها جاءت لزيارة أخيها ، وتحاول أن تقنعه بعد أن عرفت نقط الضعف فيه بالإفراج عن حسن ، ويتفق معها على اللقاء يوم الخميس ، والآنفراد بها ومعها إذن الإفراج .

ويبدأ الفصل الثامن ، و « فيه يقص الفقيه إلى الله تعالى ما وقع لحسن المراكبي من أهوال ، وما لاقت الأرملة الحناء من صعاب ، وبيان طوائف العصر والأوان والله المستعان » . وهنا يتحول المساعد إلى كاتب ديوان المحتسب . وتسأل هند : لماذا يتنكر فيهم بالجنون . إنسه من رجال المحتسب ، والمحتسب عدو لمدير السجن ، ويدخل المحتسب ، وكان مشغولاً بصراع بين سنجق قتل سنجقا آخر ، وبنهرها ، غير أنها تصر على شكواها من أن مدير السجن يريد أن يخل بها في بيتها ، فيغضب ، ويهدد بسجن المدير ، ويشدد عليها في معرفة السبب ، فتعترف بأن شقيقها حسن تصدى له كالأسد فسجنه ، ويدور حوار بينهما حول التصدي لمدير السجن ، فتعرف من الكاتب أن المحتسب فاسق مرتش ، وله مصالح متعارضة مع مدير السجن ، وتغريه (هند) فيقع في الفخ ، ويعدها بأن يحصل في نفس الليلة على تصريح بالإفراج عن (حسن) ، على شرط أن يعقد عليها في الليل ، ويطلقها في النهار ، وتظاهر (هند) بالافتناع .

وتستقلّ (هند) إلى ديوان الوزارة حيث الضجة ، وحيث مجموعة من الجوّاري ، ونخاس ، وتصطدم بوزير الوزير ، وهو نفسه المساعد والكاتب في المشاهد السابقة ، ومرة أخرى ينكر تشكله ، ويظنها تجارية ، وتحتج على هذا وتعيد شكواها ، ويرفض الاستماع لها ، وتصر على انتظار الوزير ، وتعلم منه أن الوزير غاضب على حرمه ، وأنه قرر شراء طاقم جديد من الجوّاري . إن لديه ٣٦٠ جارية بعد أيام السنة ، ودائماً ، رغم التغيير والتبديل ، فعددهن ثابت فهو يغيرهن ، كما يغير ملابسه القديمة ، ويدخل الوزير ، ويظل يستعرض مع النخاس نوعيات الجوّاري من كل جنس ومكان ، ويعترض على شراء البعض منهم لشؤم إحداهن ، أو لأن الأخرى من بلدة لا يريد أن يدخل معها في مشاكل سياسية ، ويظن الوزير أيضاً أن (هند) جارية ، فتصرخ أنها حرة ، ورغم غرابة الكلمة التي جازأها الإعدام ، فإنه يستنظرها بجسماً ، ويتصرف منها على سبب حضورها ، فتقدم شكواها إليه ، رغم أن الموعد ليس موعد الشكاوى ، وتكرر هند أن مدير السجن يريد أن ينال منها في بيتها ، وكذلك فعل المحتسب ، ويدعى الوزير الفضيلة والغضب على هذه الانحرافات ، ويعدها الوزير أن يحضر الإذن بالإفراج عن أخيها أيضاً في يوم الخميس .

وتنتهي أحداث المسرحية بالفصل الثالث : « وفي اليوم الرابع والعشرين من شهر شوال ، أقاموا احتفالاً كبيراً في قصر الوالي ، وسابق التسابقون لسلبح بعضهم البعض إلى الحازوق » . وتحدع (هند) نجراً بعمل أربعة صناديق مقابل

أن تمنح له نفسها ، وتستطيع بالحيلة أن توقع بكل من الوزير ، والمحاسب ، والمدير ، والتجار ، وتخبسهم في الصناديق (ويتفن الكاتب الحوار بين الأربعة في ثوب كوميدي وسائر من أركان الدولة ، وفي نفس الوقت يكون حسن قد أفرج عنه ، وأخبر الوالي بالأمر ، ويحضر الوالي غير مصلق ، ويقبض على أركان الدولة ، ويأمر بمحاكمتهم ، ويتصرح حسن وهند ، وليت الوالي يتعطل .

هذه خلاصة المسرحية أثرنا تفصيلها ، لكي تكشف عن نهج « محفوظ عبد الرحمن » المسرحي نهج الاستناد على جو حوادث التراث ، وتجريد الحدث والأشخاص ، بحيث تجري الأحداث هنا وهناك في نفس الوقت ، قاصدة في النهاية مناقشة مشكلات معاصرة من طبقة الأغنياء ، ورموز السلطة للقهر والتلاعب بالوالي ، والحياة الطفيلية على حساب البسطاء ، وهي رموز غير سطحية ، فهي رموز متعددة للمستويات المحلية والإنسانية ، فيحقق محفوظ بذلك مقولة أن المسرح هو أن « نكون واقعين في اللا واقعية » ، فالدراما الحديثة تتخلص من التقاليد الواقعية الموروثة عن المسرح البرجوازي والرومانتيكي ، وتحرص على الإعراب عن شواغل وهموم الإنسان البسيط وتكشف أو تعيد اكتشاف سر خفي قريب ومتميز عن الحقيقة الإنسانية ^(١) .

وحساسة الدراما عند « محفوظ عبد الرحمن » تنفي عنها كل نوعية ورومانتيكية ، لأنها تبحث قبل كل شيء عن المؤثر ، ولأنها تلخص المشهد ، والقصّة ، واللغة لغاية الحصول على تأثير حسن ، بدلا من أن تخضع لوحدة شعرية ، ولأنها تنود أن تلمس وتبرهن أكثر مما تمثل .

ويحقق محفوظ هذا بتوقّد وسطوع في مسرحيته ذات الفصل الواحد : (ما أجمنا) .

● « ما أجمنا » ومغزى الأسرار

نحن أمام موقف يحمل داخله أسراراً ، ما كان لها أن تعرف ، لولا أنه حدث ما ستره ، العصر لا يهم ، وأتوهم أنه تجرّيدى رغم الإطّار التراثي ، والأزياء لا تعبر عن عصر معين ، وإنما هي مجرد أزياء تاريخية ، تجمع بين الجمال والمستوى الاجتماعي ، والشواحية بوجدان الشخصيات ، وألّا كان أيضا لا يهم فنحن في أحد القصور التي يسكنها الوالي في عاصمة غير محددة ، وحلوه الجبلية ربما توحى بامتدادات الدولة الإسلامية في العصر العباسي ، ويعتمد إيقاع المسرحية

(١) أنظر : « فن الدراما » ، ميشال ليونر .

وتحميداتها على المسرح على التحكم في الإضاءة ، وارتباطها بالتوتر الدرامي ، وتوجد مجموعة من التأثير توحى بكشف الأسرار

من الحوار بين الوالي والحاجب (كفافى) نعرف أنه مشغول بالبلاد ، ورخائها وعزتها ، لكن أبنائه يعيشون في الجبال ، وعينهم يعطل نصف الجيش ، ويستهلك نصف الموارد ، وهو يعتقد أنهم ما كانوا يستطيعون شيئاً لولا (بدر البشير) الذي يقود التمرد ضده ، ويرى الحاجب أن دية (بدر البشير) دينار ، ثمنا لتجنّب يطعن به وهو نائم ، ويدرك الوالي أن الحاجب التقط واحدا من المتمردين للقيام بهذا العمل ، وأنه صديق (الزعيم) ، ويظهر الوزير (تنوير) ، بينا (الأميرة) يكاد يقتلها الملل من رحلة قامت بها ، بعد أن ضاعت بالعاصمة ، كانت تظن أن في الرحلة تجديدا ، ولكنها استنفدت كل وسائل اللهو ، ويذكر « الحاجب » أنه يغنى مفاجأة للتسلية ، ولااستفسار عنها ، يقول : « في الخارج عراف بارع » ، وتأمّر الأميرة بدخوله : (لعله يجيد الكلب فنحن في حاجة إلى التسلية) .

ويدخل (العراف) ، عراف ليس مثل من يعرفهم من العرافين القدامى أو الخاليين ، فهو عراف بسيط ، وشخصيته أسيرة ، وصوته أمر ، ويقول لهم : « إنه يعرف الكثير ، وشروطه ألا يسأله أحد « كيف عرف » :

« الغريب أنه يدهشني أن ترغبوا في رؤي في ساقوله تعرفونه جيدا ، فالناس كله مرصود في خزانات عقولكم ، وأنا أحذرهم أيها السادة ، أنكم لن تتسلوا » .

ويسخر منه الوالي ، فيرد عليه :

« لقد ارتجف قلبك عند دخولي »

ويغضب الوالي ، وتخفف (الأميرة) من غضبه ، ويذكر (العراف) بعض الوقائع التي حدثت للبعض ، فيذهلون ، ويقول « العراف » لهم بعد أن دخلت الملكة الأم ثم (الوصيفة) :

« أنا أيها السادة أرى الآن عقولكم ، كما لو كانت سوقا يرى من شباك ، وأستطيع أن أرى ما تفكرون فيه » .

وينظر (العراف) للوصيفة ناطقا باسم (أنوف) ، وتنكر (الأميرة) معرفة الاسم ، فيرد (الوزير) عليها : « أنوف هو أخى — لكنه مات منذ سنوات ، إن الأمر قديم »

وتقول (الأميرة) عنه ردا على تساؤل (الوالي) :

لقرعة عقولهم ، وللكشف عن غموض سلوكياتهم المقيتة
« كهينة حاكمية » .

إن العراف يكشف عن المجرم الأول وهو (الوالى) فقد
أرسل لقتل (أنوف) جارية تحمل السم له ، وختام الوالى ،
ولكن الجارية وصلت السجن ، فوجدت (أنوف) صريعا ، لكنها
أرادت أن تفوز بالجائزة التى وعد بها الوالى ، فيثور (تنوير)
ويهدد بقتل (العراف) ، لكن الوالى يهد أن اطمان لبراهته
يطلب مواصلة معرفة الحقيقة ، فيذكر العراف أن (تنوير) قد
أرسل رجلاً من رجاله بطعام مسموم لأنوف وتؤكد (الأميرة)
أن الدافع موجود (فأنوف) أخبر (تنوير) ، وهو يريد أن
يتخلص منه ليحل محله فى الوزارة ، لكننا أيضا نعرف أن
رسول (تنوير) وجد (أنوف) مقتولا ، ولكنه ، ويرضى
(تنوير) ، صبور له أن الأمر تم على يده ، ولا تصلىق (سفر)
أن رجلاً طياً غيراً محبوا مثل (أنوف) يُقتل ، غير أن
(العراف) يقنعها بأن الخير فى هذه الدنيا هو الذى يخلق
البشر ، وه أنوف « كان الرجل الذى يريد الجميع أن يولته ، ولم
يستطيعوا ، ويصعبهم (العراف) بأن من قتل (أنوف)
موجود بينهم ، وهو قد قتله بالسم لا بالرمح ، فلم لا يكون
امرأة ؟ ويظن (الوالى) أنها (سفر) ، فيخرجها « العراف »
من اللعبة ، لأنها كانت زوجة (أنوف) أنجبت منه ابناً . ولم
يبق إلا الأميرة التى تكاد تصعق ، فيزجر الوالى بالغضب ،
وتسأل الأميرة (سفر) عن صحة هذا . فتعترف (سفر) بأنها
أخفت ذلك ، وثالثت ، لأنها كانت تحبه ، وتميش فى عينيه ،
وكان أباً لابنها الذى مات رضيعاً ، ويحدث هذا كله ذهولاً
للأميرة ، فتصرخ : « ما أبشع الإنسان أحيانا » ، بل تعترف
أنها ، والسوالى ، والوزير ، شاركونا فى قتل
(أنوف) : « فلا نحملون وزراً أكثر منكم فكلنسا نفس
القاتل . جميعاً كنا نحب ، وجميعاً كنا نكرهه ، لأنه كان
البرامة ، ولكن كان عفة فى طريق سيطرتنا على الولاية ، وأبنا
كان ما فعلناه ، يغفره الهدف الأكبر : إنقاذ هذه البلاد » .

(ويكشف العراف عن المزيد : « ليلة قتل (أنوف) ساعد
الظلام (الأميرة) على أن تتسلل إلى السجن ، دون أن يراها
أحد) ، ويتساءل (الوالى) بعد أن ضاق الحناق على الأميرة :
« ما الذى يدفع سيدة جليلة إلى مكان كهذا ؟ » .

ويصور حوار ساخن بين (سفر) الوصيفة و (الأميرة) :
خلاصته : (إن المرأة لا تكشف عن غالبيتها إلا عندما تمزق
عليها » .

فيواجه (العراف) (الأميرة) : « كنت تحبين أنوف » .

« لماذا أنوف بالذات » ، فتقول :

« وجه من عشرات الوجوه مروا فى خيالى .. لكن ! » .
وتتوقف . فيرد عليها (العراف) بقية :
« لأنه الوجه الذى شغل خاطرك » .

ونعرف من سياق الحوار المكثف أن (أنوف) كان الوزير
للوالى ، وحل أخوه (تنوير) محله بعد موته وتتمتع (الملكة
الأم) بكلمات غامضة عنه .

ويتساءل العراف :

« لماذا لا تعود إلى السوراء ١٧ عامسا ، حين مات
(أنوف) ؟ .. »
وترد (الوصيفة) :

« لقد تقلبت الأيام ، والأيام من عادتها التقلب ، فدخل
(أنوف) السجن ، وبعد شهور مات » .
ويقول (العراف) :

« عندما يجس التاجر يجد من يتوسط له ، أما عندما يجس
رجل كأنوف ، فيجب أن يقتل ، مثله كانوا يعتقلون ،
ويخفون ، ويعملون على أسوار المدينة لتراحم العامة ، لكن
(أنوف) كان شخصاً آخر ، فالعامة يحبونه ، لذلك كان عليه
أن يموت » .

ويرد (الوالى)

« لا أظنك تنهمنى بقتله » .

وتردد (الأميرة) :

« إنه واحد منا ، ولا يمكن اتهام أحد هنا بقتله ، وحتى
لو كان (الوالى) قد غضب عليه ، فهو غضب عابر ، لكنه
مات فى السجن ، كما يموت أى شخص » .

ويسخر العراف : « هذا ما يقال ، لكنكم جميعا تعرفون أن
هذا لم يحدث ، وهذه لحنى » .

ولا يمكن الاستسلام لإغراء متابعة تفصيلات هذا الحوار
المركز . المقصد ، المكثف الصور ، والذى له أكثر من دلالة
وبعد ، فمن الصعب تلخيص المسرحية ، لذلك سنكتفى
بإستنتاج النص ، وتلمس جوهر المعنى المختبئ ، دون
إقتباس كثير من الحوار .

ثمة غموض يتكشف عن جريمة بشعة ملغزة تستر عليها كل
من الوالى ، والوزير تنوير ، والأميرة ، والوصيفة (سفر) ،
وهى قتل « أنوف فى السجن » ، ويشكل العراف الضمير
الجمعى للشخصيات المتورطة فى الجريمة ، فهو أداة المؤلف

ويجادفها (الوالى) فى (ذلك الأمر) فتعترف أنها « احبت (أنوف) فى فترة الصبا بمشاعرها الفجة وقد انتهت يوم تزويجه » ، ولقد كرهت أنوف رغم أنى كنت قد احبته ، وقتلته لمصلحة الدولة .

وتقول (سفر) : « إن من الغريب على (الأميرة) أن نعيش زوجها ، والأغرب أن يلدن (تنوير) » خالداً بين أنوف .

ويفاجئهم (العراف) بقوله : « هذا الرضيع (خالد) لم يكن يقل خطورة عن أبيه (كان وارث أنوف ، ومن هنا كان خطراً ، والجميع يتريصون به ، فلتبدأ (بالأميرة) ثم ، بتنوير ، فقد كان طماعاً فى الوزارة) ، أما (الوالى) فقد كان دافعه أقوى ، فرما بنفسه الطفل على الولاية » .

ويكشف (العراف) سرّاً آخر : « أن الوالى السابق فعل بالضبط ما فعله (أنوف) تزوج سرا من جاريته ، وأنجب منها (أنوف) .

ويعترض (تنوير) : (لا أصدق هذا . أنوف كان أخى ؟ وأنا أعرف ذلك) .

فيجيبه (العراف) على الفور : « اضطرب أبوك أن يتبنى (أنوف) ليحميه (الوالى) السابق من غضب أبيه وأسرته ، ثم ليحمي سلطانه » .

ونعرف أن (الوالى) أغرى (تنوير) بقتل الطفل ، ولكن (تنوير) لم يفعل ، وأعطاه لمأبر سبيل مع كيس من النقود . فترض (سفر) بأن « ابنها مازال يعيش » .

وتحدث بليلة للوالى ويقول إنها مؤامرة ، وتقول الأميرة : « عندما مات أنوف ماتت أشيائه كثيرة » . ولكن سفر ، الأم تنسب بحقها فى معرفة الحقيقة ، رغم طول الطريق فيرشدها (العراف) إلى الطريق بأخطر مفاجآت المسرحية قالاً : « إن أنوف هو نفسه (بدر البشير) قائد العميان » .

وتصل المسرحية بذلك إلى قمة التوتر الدرامى حوار تتابع بإيقاع متنوع التغمات ، نسج منه الكاتب معنى له دلالاته الجيدة المخالطة والصريحة فى نفس الوقت ، تبلور فى تكشف أسرار ولاية (أبة ولاية) ، يحكمها أسرار قتلة .

ويحدث اضطراب مجنون تخيط فيه السادة ، وسفر تصيح ابنى أريسه « والوالى يصرخ : « مؤامرة » وتنوير يقول : « خديعة » و (الأميرة) تحسم الأمر : « صمتا - ماذا قال هذا للدعى ولا نعرفه . كلنا كان يعرف كل شيء ، ولكننا اغمضنا العين ، وكانت قمة الحكمة ، وقتلنا أنوف . جميعا

قتلناه . كل ذلك لتكون من نحن ، وما أجملنا ، ولكن ، يجب ، لأن كلانا محتاج للآخر أن نسكت ذاكرتنا ، ولنعد كما كنا ، فنحن لا نستطيع الاستغناء عن كل ما حصلنا عليه .

ويدخل الحاجب ؛ يقول الحاجب :

مولاي الوالى أين كنت ؟

الحاجب : « أتى العراف »

تنوير : لقد أتى فعلاً .

الحاجب : لم يدخل أحد فى هذا المكان

الوالى : لا أفهم ما يحدث .

الأميرة : هذا صحيح . أحياناً لا نفهم ... ولكن ما أجملنا نعم « ما أجملنا » .

هذا هو نحن القرار فى سيمفونية مسرحية (محفوظ عبد الرحمن) ذات الفصل الواحد ، إنها تقترب كثيراً من المسرح الشعري ، ربما لأنها اعتمدت على التجريد فى اختيار الشخصيات التى تتكرر فى كل العصور ، شخصيات السادة ، رموز السلطة ، وما يحدث من ضحايا القصور ، وديسائس الحكم ، وقد رسمت الشخصيات بإيجاء وصور مكثفة ، عبر حوار له طابع الفن التشكيل الملون الذى تتقاطع ضلاله ، وتتوازى ، وتتوتر إيقاعاته الدرامية ، فى تصاعد هارمونى ، عن حدث له ظاهري وباطني ، عينى وجوهري ، والجوهري هو النغمة السرية التى تلحظ ما تقوله المسرحية : « إن جرائم رموز السلطة أياً كانت مخففة خلف قناع جميل ، غير أنها ، وفى لحظات التهديد من قبل المتردين فى الجبل ، تواجه نفسها ، وتكشف عن أعماقها .

ولقد استخدم المؤلف شخصية العراف الرومى ، كحيلة لكى نقرأ كل شخصية عقلها ، وترى أعماقاً نفسيتها ، وتواجه جرميتها .

ويرز « أنوف » تجسيدا للرجل الطيب الخير الفاضل ، رمز البراءة ، القرب إلى قلب الشعب الفقير ، كأنه (أزوريس) فى الميثولوجيا المصرية ، أو كأنه بطل السير الشعبية الفلكلورية فى وجدان شعبنا العرب .

وحكاية الطفل الرضيع ابن (أنوف) المذبذب قتله غدرًا من قبل السلطة ، وهو فى المهد ، ظل حيا ، حتى يصبح قائد المتمردين فى الجبل ، و (بدر البشير) إنما هو تكرار بشكل أو بآخر (لحوريس) المنتقم لأبيه ، والمخلص ، والسدى استوحاه محفوظ من الحدوتة الشعبية الفلكلورية .

هذه الملاحظات عن كل من مسرحيتي (حفلة على الخازوق) و (ما أجملنا) تؤكد أن « محفوظ عبد الرحمن » ينهل

من اتجاه في المسرح الرمزي ، ويرث من الدراما الرومانتيكية حب العظمة وتذوق الشعر ، ويشور ضد الكلاسيكية المتصلبة ، وضد مبالغات النظرية الطبيعية ، ويتصور مسرحاً يوظف التفكير ، ويقترح رسالة ما .

فالكتاب ينسج من الطراز الشعري ، والمناخ الفكري لواقعه وحضارته مسرحاً من اللا واقعية ، ويعكس ، بلا وعظ أخلاقي بورجوازي فيها أكثر نفاذاً ، بجلد عملية الصراع الاجتماعي .

« كوكب الفيران » بين الإرث والتجديد

وينوع « محفوظ عبد الرحمن » أساليبه الجمالية وأدواته التيميرية ، انطلاقاً من رؤية ذات شمول حي لحركة الواقع ، ولشكالات وهموم مواطنيه ، ولذا تأق تجربته المسرحية « كوكب الفيران » فريدة بين تراث مسرحنا العربي الحديث ، منذ نهضته ، سواء في مصطلح الدراما العلمي ، منذ مسرح « توفيق الحكيم » إلى مسرح الستينيات الذي ازدهرت فيه مدارس معاصرة كالواقعية التقليدية ، والملمعية ، والمسرح السياسي ، والفانتازيا في مساهمات « نعمان عاشور » والفريد « فرج » و« يوسف إدريس » ، و« سعد الدين وهبة » ، و« ميشال رومان » ، و« محمود دياب » ، فمحفوظ ، وبمهاراة قل قدر من الاجتهاد ، يحاول أن يصيح له صوته الخاص ، صوت جيل عاش مرحلة قلقه من التحولات الاجتماعية ، عقب محاولات إجهاض مكسبات ثورة يوليو ١٩٥٢ التقدمية ، والانقضاض عليها ، أوفى مواجهة سلبيات السياسات الداخلية والخارجية .

ويعدف الكاتب ، بذلك ، ويتوهج حواراً ، واختياراته للحدث الدرامي ، وللخصائص المتعددة الجوانب ، بهدف اجتماعي ، يعزى به الوجه القبيح لشرائح طفيلية إفتاحية من الطبقة المتوسطة ، تلتقي مصالحها مع الاستيطان الإسرائيلي ، ومحاولة غزوه لأرضنا وقيمنا ، بتدعيم من القوى الاحتكارية العالمية في الغرب ، لذلك كان بناء المسرحية متناسقاً مع موضوعها ومعناها الاجتماعي والسياسي .

وعلى الفور ، يضعنا « محفوظ » في حضور الموضوع الدرامي في « كوكب الفيران » ، ويشكل رغم لغته الرمزية المرتفعة النبرة والتي تقترب من المباشرة ، مع « عمدة » مثقف ، ككفر من الكفور المصرية ، يعاقب من ظهور نوع غريب من الفيران ، أكل ٧٠٪ من المحصول الرئيسي ، ومن بقية المزروعات ، وقرض ثلاثة بيوت ، وامتد خطره لآكل طفلة .

ويأخذ العمدة عينه من هذه الفيران ، ويلتقي « بياحة » جادة في معمل تحليلات تابع لوزارة الزراعة ، ويعرض عليها الأمر ، ويعد جلد وتعميد علاقة خاصة في إطار الموضوع العام بين « العمدة » و« البياحة » ، تبحث هي أحد الكتب ، حتى تعثر على صورة لنوع الفأر الذي أحضر منه العمدة عينات ، وتعلم أنه من صحراء « نيفادا » ، وأنه ظهر بعد إجراء تجارب نووية هناك ، وتكاثر ، ويبدأ يهدد كل شيء ، لذلك أقيم حوله حزام من الأسلاك الكهربائية لحصاره ، ومنعه من الخروج ، ويقعان : « العمدة » و« البياحة » ، في حيرة : كيف وصلت هذه الفيران مصر ؟ وظلا يفكران إلى أن وصلا لإجابة . فهي لا يمكن أن تأخذ تأثيره خروج ، و« لابد أن أحدا جاء بها عامدا متعمداً » ، ويذهبان مما للمور المركز الذي يقابلها باستخفاف ولا مبالاة : « ماذا نعمل » ، ويحييه العمدة : « نعمل الكثير ، على شرط معرفة أسبابها وجذورها » ويحاولان « العمدة » و« البياحة » إقناع المأمور بأن الفيران أحضرها أحد متعمداً من « نيفادا » ، فيجيبها المأمور بسخرية : « إن الناس في بلدة العمدة يسافروا ، فيرده عليه (العمدة) يزيد من السخرية : « ان الناس شغالون على خط اليابان ، ويكودرات ، ومراوح ، وساعات » ، ويتنوع الحوار بين « المأمور » والعمدة ، و« البياحة » وتكشف من خلاله أن (المأمور) يظهر مشاكل مألوفة تعالج بطرق الشرطة التقليدية ، في حين أن « العمدة » و« البياحة » يحاولان إقناعه بأن « المسألة انظر بما يتصور » .

وتبدأ قضية « الفيران » بشكل يبحث الرعب في النفوس ، فمثلاً ، كان الحوض خالياً ، وفجأة ظهر فيه فأر ، فيصبح الحفصير : « دا شغل عفاريت » ، ولكن (العمدة) يصرخ : « لا .. هم يريدون أن ننصور انها عفاريت » فنخاف ونستسلم ، لا شيء مش عفاريت . الذي يحدث منطقي جداً .

ويحضر الخواجة ، ومدير المعمل ، والمأمور ، ويقدم الخواجة بضائع : « أكبر خير مقاومة فيران في العالم » ، والخواجة يتكلم العربية جيداً ، وهو مولود في الإسكندرية ، ويقدم الخواجة تفسيراً يقينياً : « الفيران جاءت من الصحراء الشرقية ، وبطمئنت أن السم الذي يقضى على هذا النوع سيصل غداً ، وتبدأ الحملة ، لكن المدير يفاجئ « البياحة » أخت المحارب المصاب في معركة العيور ، بعد أن طمأنها عليه ، بخطاب منحه شخصية لها من الهيئة العالية لحماية البيئة (سنة في جنيف) ، ويعلق المأمور متواطئاً : « سوف أكتب خطاب توصية لمدير أمن جنيف صاحبى ، كان زميل في دورة في

ألمانيا» ، وفي اللحظة تصل للعملة دعوة من عملة « برلين الغربية » فيصرخ : « هو يعرفني منين ؟ » .

ويبدو أن الحخير عرف من أين بدأت الفيران ، غير أن (الحخير الأجنبي) يتغير لونه ، ويحاول أن يتزعم منه السر ، فيرفض الحخير ، ويترك الحخير والأجنبي الحخير وهو غاضب ، وينتظر الحخير العملة ، غير أنه يسمع صوتاً غريباً من الداخل ، فيتردد قليلاً . ثم يدخل إلى الداخل ، ويعدها لملاحظات ، يحضر العملة ، وينادي على الحخير فلا يرد ، فيسير قلقاً إلى الداخل ، ويتابع الذعر ويعد يده ويهذب حذاء الحخير المريز وعليه آثار دماء ، ويبدو عليه حزن شديد ، ويجلس حائراً ثم ينفجر في البكاء ، وتدخل في نفس اللحظة (الباحثة) تحمل كارتونة ثانية ، وتستفسر أولاً عن الكارتونة الأولى من العملة الذي يبدو صلياً ، ويطلبها بأن تلغه بما عندها ، فتقول له :

« إن سم الحخير الأجنبي يبكي الفيران الكبيرة » .

ويحضر (للعملة) و (الباحثة) شخص يقدم نفسه على أنه « نائب المكتب الدائم المنيق عن لجنة القضاء على الحيوانات القارضة بالمحافظة » ، فالمحافظ « مهمت شخصياً بموضوع الفيران » ، ويفتح حقيبة يعرض فيها عدة مشروعات مضحكة أبرزها « شومة في يد كل مواطن مقابل كل فار » أو (اقتل فاراً تطلع في التلفزيون) .. الخ .

وخلال ذلك يحضر المأمور الذي يتطفل عليه نائب المكتب الدائم ، ويطلبه بتغطية إعلامية ، غير أن المأمور يبلغ العملة أن الحخير الأجنبي لم يغادر المطار ، ويصرخ نائب المكتب بعجز ، « إنه يعرفه » ، ويتكهرب الجو ، ويكاد المأمور يخنق نائب المكتب الدائم ، ليدهل على الحخير الأجنبي ، فيتضح أن معرفته به لا تتعدى « إنه كان معزوماً في حفلة » ، وكنا موجودين ، واعتذر ، ويتناقش العملة مع المأمور غموض وإحتفاء الحخير الأجنبي ، وحضوره ، وعدم مغادرته المطار ، فاين « مكتب الجوازات بالداخلية » ، ويدخل عليهم الدكتور مسؤول تنظيم الأسرة ، وهو الذي أحضر الحخير الأجنبي ، وتعرف عليه لأنه جاهد له إلى الوزارة ، وأبلغه أنه قرأ كل أبحاثه ، فتضحك الباحثة وتقول له : « الحخير الأجنبي طلع نصاب » وفي نفس اللحظة يدخل مندوب المكتب بجوزال اليوم وفيه خبر أن « الحخير الأجنبي » حصل على جائزة نوبل للعلوم هذا العام ، فيصاب الجميع بالذهول .

ولقد أترنا متابعة تفصيلات النص المسرحي ، لكي نحدد رؤيتنا للمعنى والمبنى في النهاية ، غير أننا نلاحظ من إيرادنا للتفصيلات أن الحدث الرئيسي ، رغم رمزته الواضحة

الزاعقة . ودلائله السياسية والاجتماعية الصريحة ، وكذلك تعدد وإزدحام الشخصيات المرسومة رسماً كاريكاتورياً به تورم في تطورات الحدث ، والإيقاع في النغمة المتكررة ، والأدلال في الحوار ، رغم توجهه بالمبالغة ، والتصنع في رسم الشخصيات . ويبقى أن تستكمل هذه التفصيلات حتى النهاية ، لتؤكد على هذه الملاحظات :

إن غزو الفيران يزداد « تاكل كثر القرابوه بناسها وبالأوراق الرسمية من شهادات دراسية وملكية ، وكتب معينة كأنها موجهة . ويصرخ العملة لأبد من معرفة : الأول : هم جم منين . الحخير عرفها بالمخ ، واحنا نعرف أرضنا ، ولابد أن نعرف » .

وفي حوار مع المأمور يوضح العملة برمزية واضحة زاعقة : « كيف بدأت لديه عملية الوعي الاجتماعي والسياسي وأدت به السلوك التضالي ؟ يقول مثلاً : وجدت المظاهرة مشتبكة مع الشرطة ، فشاركت لا شعورياً فيها ، وقع قتيل . ولد كده بتاع ١٧ ، ١٨ سنة (إنه يرمز لأحداث ١٧ ، ١٨ يناير ٧٨ في مصر والتي كان لها صدق خطير على المجتمع والنظام . و أصبحت نتيجة ذلك ملف .

● ويقول العملة : « عمرنا ما واجهنا عدو بيكرهنا للدرجة دى - الجنس الفيراني حقوق من آلاف السنين - الخ » .

ولا نحتاج لمزيد من الاقتباس ، فالمقصود به العدو الإسرائيلي ، وتتوالى الأحداث ، ويصل العملة بعد بحث إلى معرفة الأماكن والأشياء والأشخاص ، والتوقيت لمجموع الفيران ، ويعلم المأمور أنه « رأى صورة الحخير الأجنبي عند مشاهدة أحداث ٢٤ ساعة في التلفزيون ، يشرف على بناء الكوبرى المعلق في كراتشي بباكستان » .

● وتصل الفانتازيا إلى ذروتها في المسرحية بوصول الباحثة شفتها لتطمئن على شقيقها الضابط الجريح وعصمتها ، فتجد الشقة مدمرة ، وشرط تسجيل يوجب على نذالها : « لا أحد هنا » وتحاول فزعة الخروج ، فتلتقي بالحخير الأجنبي ، وتفزع ، ويدور حوار ملتهب بينهما ، هو يعرف عنها كل شيء ويشترط عليها ليعود شقيقها ، أن تتعبد عن موضوع الفيران نهائياً ، وكذلك أن تتعبد العملة ، فترفض في البداية ، غير أنها تنهار ، وتجبر العملة بالتليفون عن موقفها الأخير ، بينما هو يتعباً لإلقاء خطاب في اجتماع إعلامي للمحافظة .

● ويتحدث العملة في البداية منهزماً ، قابلاً لمنطق التعاض

السلمي مع الفيران ، غير أنه يلوح إلى الباحثة لتشجعه على الصراع ، فقد انتصرت على نفسها ، فيصرخ عالياً ملخصاً هدف ومغزى المسرحية : « يا شعوب العالم الثالث ، فيه خطر يهددنا مش تهديد فقط ، بل محاولة لإزالتنا من على ظهر الأرض ، علينا أن نقاوم الخطر . الفيران نزلت بالبارشوت ، وأبتدأت بكفر مسيح ، وانتشرت بكل الكفور والقرى ، وهدفها تدمير كل شيء حتى ، وكل قيمة ، هدفها نحن ، ولا بد من الصمود ومقاومتها » .

وينزل الستار وهو مازال يتحدث .

إن محاولة « كوكب الفيران » لها طموحها في جعل المسرح مسرحاً اجتماعياً سياسياً وفناً يوجه الجماهير ، ويشير إلى الخطر المهدد لحياتهم وقيمهم ، وخاصة في ظروف كالتى نعيشها الآن ، غير أن الكاتب لم يوفق في بعض مراحل السياق الدرامى ، في تكثيف وتعميق المعنى والدلالة والرمز ، بحيث اتخذ صورة مباشرة زاعقة ، وذات خبرة عالية ، كما أن بعض الشخصيات كانت بوقاً لفكرة السياسى والاجتماعى . أكثر منها شخصيات درامية ، لها عضويتها مع الأحداث ، ومع

حركتها الداخلية ، ومستوى ثقافتها ، وتكوينها ، متسقة مع سلوكياتها هي نفسها داخل إطار الدراما ، ولذلك فقدت التبرير للمقتنع والدرامى والصدق القفى ، كما سبق أن لاحظنا في تحليل النص .

وقد وقع الكاتب أيضاً في المبالغة والاستطراد سواء في الحوار ، أو في تعدد الشخصيات ، مما جعل مسرحية « كوكب الفيران » غير محققة لأبسط شروط « المسرح السياسى » منذ أن أسسه (ايروين بيكاتور) ، محمداً إحدى سماته بأن : « النص المسرحى لا يجب أن يكتفى بتصوير أحداث شخصية ، أو انعكاسات الواقع الاجتماعى على الذات الإنسانية ، كما فعل التعبيريون ، فلا بد أن يكون العرض المسرحى ، بكل مقوماته ، تحليللاً للظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية »^(٢) .

وأياً كان الأمر ، فهذه كانت قراءة لثلاثة نصوص مسرحية لمحمود عبد الرحمن ، اجتهدنا في تحليلها وتفسيرها ، كمتابعة لصوت جديد ، نحاول أن يعبر بجديّة عن أزماننا العربية الراهنة .

القاهرة : عبد الرحمن أبو عوف



(٢) دراسة من « المسرح السياسى » للدكتور أمين الميوطى . مجلد عالم الفكر ١٩٨٤ الكويت .

تحويلات الحلم في «مدينة الموت الجميل»

دراسة

مثلاً يتج زهرته ، هكذا تخلق النفس رموزها

(يونج)

○ الحلم :

والنوم في مرحلة الحذر . في قصة «لايورصانوف» يتذكر الراوي بعض أحلامه التي كان يبكي فيها بينما تضمه جدته ويكون جواده الأشهب مكبلاً مشدوداً إلى الساقية يدور «ويترن في القلب التراب والأحلام» . وفي عديد من قصص المجموعة يتكرر البكاء في الحلم ، وتتكرر صورة الجواد الأشهب المكبل أو الذي يموت وهي صورة رمزية تحمل إلى عالم واقعي شديد القسوة والبؤس ينعكس في الأحلام في شكل بكاء وصراخ وفزع ليل ، وكوابيس تحطم وتكتم الأنفاس . وفي قصة «قمر معلق فوق الماء» وبعد التجربة الوجدانية الفاشلة التي مر بها الصبي في هذه القصة ينام الصبي ويحلم : «لمت وحلمت أني أخلع أسناني وأرى وجهي في المرأة كريها» .

وفي الحلم تنعكس الأحداث القريبة والبعيدة ، المباشرة وغير المباشرة ، وشكل الانعكاس ليس دائماً هو الشكل المرأوي ، فالحلم يعبر عن خاصية أساسية تتعلق بالنفس الإنسانية التي تكشف باطنها في شكل رموز ، قد تكون صورا خيالية رمزية ، أو خبرات رمزية ، أو إدراكات حديثة تتعلق بالمعنى الرمزي للحياة^(١) . هذه الأشكال الرمزية للحلم تحطم كل قوانين السببية والزمان والمكان والفكر المنطقي ، دون أدنى تعمير لمطلق الحلم الداخلي الخاص^(٢) . وخلال الحلم تكون

الأحلام والأساطير هي وسائل أساسية للاستبصارات الحدية الخاصة بالطبيعة الكلية للوجود الإنساني^(٣) ، وقد نظر «جيراردى نيرفال» إلى الأحلام حل أنها «حياة ثانية» تكشف مجموعة الصور المختلطة فيها عن شيء ما من الأسرار التي يحاول الحلم أن يصل إليها^(٤) أما «جاستون باشلار» فقد اعتبر حاجة الإنسان إلى الأحلام مثل حاجته إلى الأوكسجين^(٥) وعند فرويد و«لاكان» أن الحلم مؤلف من مجموعة رموز ، وهو نوع من سلسلة الدآت ، إنه لغة لها قوانينها وألياتها الخاصة التي تؤدي مباشرة إلى الوظيفة الرمزية^(٦) أما «كارل جوستاف يونج» فقد أوضح أن وظيفة الأحلام العلية هي إعادة اتزاننا السيكولوجي عن طريق إنتاج مادة حلم يعيد بطريقة حاذقة تأسيس التوازن النفسي الكلي^(٧) .

في «مدينة الموت الجميل» للقصاص «سميد الكفراوي» يبدو الحلم خاصية أساسية من خصائص عالم الكاتب «ووسيلة للروية والإدراك والفهم والتفسير» .

في العديد من قصص المجموعة تنبذ لنا المستويات الثلاثة المعروفة للحلم : حلم اليقظة ، حلم النوم ، حلم التهويم (وهو الحلم الذي يقع ويحدث في المسافة الفاصلة بين اليقظة

المشاعر والأفكار غير المألوفة بالنسبة للحالم في حياة اليقظة أمرا مألوفا تماما ، فالعدوانية الشديدة والتخيلات الجنسية الغريبة والأفكار الجديدة المتكررة واستشراف المستقبل والذكريات المنسية كلها أمور شائعة في الأحلام^(٨) .

واعتقد أن الشكل السائد للحلم في «مدينة الموت الجميل» والأكثر أهمية ، هو «حلم التهويم» ، في تلك المنطقة من العقل التي يختلط فيها الوعي باللاوعي ، والإدراك بالفانتازيا ، والانتباه بالغيبوبة ، بل إن أحلام اليقظة ، وهي موجودة بكثرة أيضا في المجموعة ، تكتسب قيمتها غالبا من خلال تكثيفها في صورة «أحلام جموعية» . في قصة «صندوق الدنيا» يمثل سيدنا الخضر الحلم الذي يتوحد به الطفل ويسقط مشاعره ورغباته وطموحاته عليه ، هو بمثابة مثير لسلم خيالي حلمي يسطع الأمنيات ويقتل التشوهات ، وحين تظهر صورة الخضر يكون الحلم قد وصل إلى قمة تألقه وأوج إزدهاره ، فيطلب الطفل من العم أيوب أن يقوم بتثبيت الصورة ، ويتساءل عن صاحبها ، وهل سيجهل أم لا ، وحينما يؤكد له العم أيوب أنه سيجهل ، يكون مشاركا أيضا للطفل في حلمه . . يتحول الحلم من حلم خاص بالطفل إلى حلم خاص بالصغار والكبار . إن الفن هو منتج لحلق حلم جماعي ، بهذا القدر أو ذاك ، حلم يشارك فيه الآلاف من الناس ، وكل من هؤلاء يسمى جاهدا ليكون ذلك الحلم خاصا به^(٩) . في قصة «الجوادر للشمس الجوادر للموت» تتفاعل المستويات الحلمية الثلاثة بشكل جيد ، ويتحول المهر الذي يمدق في الفضاء وهبر الغيطان إلى مكون أساسي من حياة الناس ، مثله مثل شروق الشمس ومشيها ، وعمليات الزرع والحصاد ، ودورات الخير والشر والحكايات والمقابر والأضرحة . يتحول المهر إلى شيء رمزي ضامض طقسى وأسطوري ، غامض وفعال ، وعمل بالأسرار ، يحلم به الناس في نومهم ، ويحكون عن قدراته الخارقة في قتل المتاعين وحماية الطفل . المهر هنا ليس كائنات حيوانيا عاديا بل مخلوقا أسطوريا يكمن في الوعي الجمعي التراثي الكامن للناس . إنهم يبالغون في تزيينه والعناية به ، والاهتمام بحياته ومظهره بما يقارب التدريس ، الحصان في التصوف هو رمز للسفر والتكامل ، يقول ابن سيرين إن الحصان أو الفرس رمز السفر ، والسفر في التراث العربي إغناء الذات وتحقيقها . وقد فهم الصوفيون السفر على أنه هجرة إلى الله ، أي كناية عن تجربة التكامل^(١٠) وهو أيضا رمز للإحساس والتناسل والوفرة ، هذا الجواد ، الرمز ، الحلم ، القابل لكل التفسيرات الخيرية والشريرة ، والمفارق لكل هذه التفسيرات ، والمتجاوز لها ، حلم الصبي ،

وحلم القرية ، يصاب بتأثير عين حصاد شريفة ، ويظل جسده يضمحل ويضمحل حتى يموت . الحلم مرة أخرى يموت ويذوب لأنه لم يجد من يحبه .

في قصة «الجمعة اليتيمة» يختلط الحاضر بالغائب بالسجن بالموت بالذكريات بالأساطير بالأحلام بحصار تمثله الجدران ويؤدي يمثلها الرجل الكريه ، والقطط المتوحشة ، والأين الذي لا ينقطع طوال الليل . ثمة حلم بالحياة الرحيبة والشمس والحسرة ، وثمة قيود مشرعة ، وجدران مطبقة ، وخوف مسيطر ، وذاكرة تتفجر ، وحلم يشع في ضوء الشمس ، بينها روائح الأزمنة القديمة تحملها هبات الهواء الشتوي التي تجيء في شكل موجات وراء موجات ، يهبط قط المرات الأسود ذو العين الصفراء ساكن الأقيسة والسلوح ، ويتجول «بعينه الصفران» على المر الصخري والأبواب المحيية وفوهات المقابر . حركة القط رمز السلطة والبطش القاشم تثير الرعب ، وحركة مزاج يباب السجن تثير الإحساس الحاد بالإرهاب الذي يجعل العقل يتجمد في مكانه ، ومع تزايد هذه الحالة من الخوف الجارف وهيمتها على كل وجود السجن تبدأ بوابات الذاكرة والحلم في التفتح تدريجيا ، تتفتح ، وتورق زهرات هناك (في الماضي – الحرة – الحلم والقرية) ، وتبدأ في إرسال أريجها الحلي إلى هنا (الحاضر/السجن/القيود/الخوف) . يتذكر جدته وحكاياتها ، يحلم بالخروج ، بالحرة ، بالذهاب إلى حدائق البرتقال والخجول وشواطئ البحار ، (في ظل القيد عادة ما يبدأ خيال الذاكرة في البرح) . في هذه القصة يبدأ حلم اليقظة يستعيد الماضي في ضوء الشمس ، الضوء أو النور . و (الحرة) هو الوجه الآخر المقابل للظلمة والإعتام (السجن) . يبدأ فعل الإبصار في تلقي الضوء فتفتح أمامه مجالات أرحب للرؤية ، الأرحب هنا ليست هي الرؤية البصرية الحسية المباشرة ، بل رؤيا الخيال المتمزج بالحلم المنشئ بالذاكرة ، فالذكريات المفقودة مادة خصبة للأحلام .

ويتمزج خيال التذكر بالحلم في «الجمعة اليتيمة» يقول الكاتب في مقطع من هذه القصة : «أدعو في آميال الضوء الكاشفة عن درة الأسماك التي حرمت من التطلع إليها . . أجلس في ساحة القرية ، أنا والصبية الصغار ، رفقاء ، أستلقي على شاطئ الرمل معرضا جسدي العاري للشماع الهابط ، أندفج بجسدي نشط طرء بالحياة» . إن الضوء هنا هو وسيلة رمزية لاستعادة الحلم والخيال ، فقد اشتق اسم الخيال (فانتازيا) من النور «فانوس» ولولا النور لما أمكنت رؤية الأشياء^(١١) ثمة فيضان في المشاعر يحدث في هذه القصة ، وفيض وانف في أحلام اليقظة ، إن السجن هنا يستعيد القرية

والمدينة والبحر في جرة تذكيرية واحدة . إن الخيال هنا يستعين بالحلم ليضيف عينا ثانية ، ويلقى في وجدان الراوي بضوء آخر يضاف إلى ضوء الشمس الذي حرم منه ، والذي يستثير التعرض للقليل منه في ذهنه هذه الذكريات . إن خيال الذاكرة هنا لا يقتصر على مجرد إحصار الماضي ، ولكنه يقوم أيضا بمهمة التجميع ، حيث تكثف أمكنة وأزمنة متباعدة ومنفصلة في بؤرة تذكيرية حلمية واحدة .

في قصة «مدينة الموت الجميل» ثمة عبور من عالم الواقع إلى عالم الحلم يمثل استرجاع الراوي للماضي الذي يتمثل فيه حلمه القديم أو تلك الصورة المحفورة على صخور ذاكرته ، حيث كان يقف بجوار السور ينظر إلى البحر ، «بينما تتدافع موجاته إلى الشاطئ فوارة بما تحمله من زبد ، ولم أكن أعيش فصول السنة يتتابع دورات الأيام» . إن صعود الراوي وهبوط السيدة ، وموجات البحر للتلاطمة ، والبيت المنزل ، والخوف الجارف للمهين ، وسور المنزل الملون المعطر ، وسقفه الذي يتحدث في لسان المطر ، والغرف المعتمة ، والمهدبة القديمة ، وظلال الجنود ، وثمرات المشب والروائح والأثاث القديم ، والفئران الحارية المذهورة ، والتحف ، والتمائيل ، واللوحات القديمة المتأكلة والممرات البحرية الملونة بألوان وجوه الموتى ، «والتمائيل القرونية والأيقونات المطموسة للعبة» تحت زركام الفوضى ، «والبيانو المغلق الصامت» ، وصور الحرافات ، وأضرحة الأولياء ، ولوحة (يوم الحساب) وبعثتها وضروبتها ، والورسقى الرتيبة المتقطعة النغم ، الموحدة الإيقاع ، وصورة البنت ، والسفينة والنورس . كل ذلك يسوح بحالة من الحلم ، لكنه ليس حلم التنوُّق والامتداد والتوحد والانطلاق والفرح ، بل هو حلم كالكابوس ، حلم يحيط به الفزع ومواقفه الخوف ، ويتسلل الذعر ويتغلغل في كل جنباته . حالة تتداخل فيها العوامل فلا تبين ملامح الحقيقة من ملامح الكابوس . حين يترك الراوي اللوحة ويترها تبدو البنت - في اللوحة - وكأنها «قد ذعرت ، وأن السفينة مثل قلوبها بالرياح ، والنورس يطلق استغاثة» يبدو الواقع لا منطقيا مهوشا خارج الزمن ، كأنه حلم ، لكنه حلم مزعج فطفيء الراوي المصباح ليهرب من الخوف الخارجى إلى خوف داخلي ، أشد وطأة ومن الضوء المفزع ، إلى ظلمة أشد إيلاما ، حين يذهب الراوي إلى مكتبه يسمع طرقات على الباب تثير في نفسه مزيدا من الفزع ، يحاول التشاغل بالنظر إلى اللوحة ، لكن الطرق يستمر ، وحين يفتح الباب يفاجأ بتلك السيدة التي كان يراها - ربما في الحلم - تعجب المنحدر ، وتظل تنظر عبر البحر وكانت متشحة بالسواد ، وكانت السماء شديدة الحمرة ، ونخل هذا

اللون الشفقي الحلمى المفزع تسأله هذه السيدة عن وفلا النورس ، شارع البحر ، مدينة الموت الجميل ، السيدة التي ظنها وهما أو مفردة من مفردات الذاكرة تبثت حية أمامه ، واللوحه التي ظنها بنت الماضي الموهل في القدم تنفك رموزها وتتحول إلى إشارات وعلامات لمشاهد وأماكن واقعية ، عالم الحلم يتداخل هنا مع عالم الواقع ، والواقع يصير قطعة من الحلم ، ومع اختلاط العالين يقع الراوي في برائن الرعب وعدم التحديد ، ويقف عقله على مشارف الجنون .

في الحلم - كما يقول فان ديرليفوف - يختفى العنصر الأساسى في الشعور اليقظ ، وهو التوتر بين الذات والموضوع ، وتتظم الأحلام بمجزل عن التركيب المنطقي فالحلم تركيبة مهوشة ، وتتظم صورته وفقا لنزوات الحلمين ورغباتهم وبخاوتهم ، وعالم الحلم منفصل عن الحقيقة الواقعية ، فهو أسطوري الطابع يتصف باللازمانية^(١) . حين تختفى السيدة ، ويظن الراوي أن الكابوس قد اختفى ، وأن الفزع قد فلقه ، وبينما يكون ذهنه شديد الانتباه والتركيز والوعي بالأشياء والحركة ، وهى حالة عادة ما تكون مصاحبة لحالات الخوف الشديد ، فإنه يصطدم ثانية باللوحه ، لتتحرك مساحات هائلة من البحر ، وتبحر السفينة إلى مكان مجهول ، وتظهر البنت بثوبها الأخضر ، ويطلق طائر النورس استغاثة الأخيرة . ثانية يصطدم الحلم بالواقع ، والوعي باللاوعي ، والفهم بالتشوش والخلط والارتباك ، ربما بتأثير الوحدة والعزلة الموحشة التي كان يعيش فيها ، وربما بتأثير أحلام قديمة انبعثت في هذا الجو الخاص الذي يثير الحكايات والتهويمات والأحلام ، ويساعد على انبعث الدائل وقموضه في الخارج ، فينفلت المحزون الباطن المملوء بالعالم الحلمية والكابوسية في شكل هلينانات ، وهلوسات بسريرة ، وخداعات إدراكية .

ثم يحىء الاختلاط الثالث في القصة بين العالين ، عالم الحقيقة وعالم الوهم ، حين يفاجأ الراوي بعنوان اللوحة «مدينة الموت الجميل» محفورا بحروف متأكدة قديمة ، أسفل اللوحة ، فيبحث عن السيدة لكنه دون جدوى . هل اختفى الحلم ؟ ربما ، وربما بدأ الهذيان .

في قصة «الصصى فوق الجسر» تختلط أحلام اليقظة ، بأحلام النوم ، بأحلام التهويم ، في جو حلمي بين «مساحات هائلة من الشجر في الليل تسكسها ظلمة كثيفة الأبار المحفورة عند نهايات العالم» . في هذه القصة ، كثيرا ما كان الصصى يحلم بالطائر ، ويكيى في الحلم ، لأنه لم يتمكن منه ، وكانت أمه توقفه حين يكيى «وقليلا ما أمسك به في الحلم لكنه حين اليقظة

كان لا يبعده ، كان يجد بدلا منه الطائر الميت المعلق فوق الباب والذي اصطاده الجبد ، (وحيث مات الجبد مات الطائر) .

في هذه القصة يختلط عالم الواقع مع عالم حلم النوم واليقظة ، مع عالم حلم التهويم ، يختلط عالم الماضي ممثلا في الجبد والطائر المعلق فوق الباب بعالم الحاضر ممثلا في الصبي وحلمه بالطائر في النوم ويبحث عنه في اليقظة ، حلم الواقع يتجاوز مع حلم الخيال ، وحلم الحاضر يتزجر بحلم الماضي ، ويطمحان معا إلى حلم المستقبل ، وفي لحظات اقتناص الطائر في الواقع يختص بالحلم الجعيل العابر الراض أبدا للإقامة أو القيد أو المكوث ، إن المحتوى الظاهر للحلم يقابله الطائر المعلق فوق الباب ، وكذلك الطائر الذي يجوب أحلام النوم . أما المستوى الكامن أو العميق للحلم فيتمثل أكثر بالرغبة في الانطلاق والإسك بالمشجول ، والخروج من «دائرة الفقر» والحزن ، والمقابر ، والإحباط .

إن الحلم المستقبلي في هذه القصة ليس في هشاشة أوضاعه الحلم في قصة «الجوادر للصبي الجوادر للموت» ، فالحلم هنا يمثل الطائر المحلق أبدا ، المتوحش القسطنطيني البري الذي يحيط وينشب غيابه بوحشية في وجه كل من يحاول اصطاده . تتكرر الأحلام في أغلب قصص هذه المجموعة ، تحضر أحيانا بوجه واحد منها ، وأحيانا بوجوهها الثلاثة (اليقظة/النوم/التهويم) ، وهناك دائما محاولة للهروب من الخوف من خلال اقتناص الحلم بدله المشع ، يمدد نفس الشيء ، في قصص «زيارة» و «حضر موت» ، و «العشاء الأخير» ، وغيرها من قصص المجموعة . إن الحلم هنا يؤكد الغائية والرفعة في الحرية ، وهو يطمح للانتقال من الحتمية . إنه يمثل الحرية في مقابل القيد والإبداع في مقابل الأتباع ، ومن ثم تكون حركته في هذه المجموعة حركة فعالة تمور بالدلالات .

○ الظل :

و«سعيد الكفراوي» في مجموعته هذه كاتب مولع بالظلال ، والظل هنا ليس المقصود به فقط المعنى الشائع المقابل للنور ، وهذا هو أحد المعان دون شك ، لكنه ليس أهمها . ثمة معنى آخر للظل أكثر أهمية ، وهو مرتبط لدى «سعيد الكفراوي» بالمعنى الأول الذي تفرضه طبيعة القرية التي اهتم بتصويرها في معظم قصصه ، هو معنى الظل الذي في الداخل ، ظل الشخص النفسي الكامن في أعماقه ، الرفيق الباطني ، الإنسان العظيم الذي يرسل المزيد من الأحلام ، الظل ليس هو الحلم لكنه موضوع الحلم ، الشخص أو الشيء الذي يدور بشأنه الحلم . الحاضر في قصة «أولورسانتوفا» ، والطائر في

«الصبي عند الجسر» ، والجوادر في «الجوادر للصبي» . الجوادر للموت» ، والجبد في «الجمعة اليتيمة» . . وفي عديد من قصص المجموعة ، نجد أن الظل هو الجزء الإبداعي الثماني المتطور من الشخصية ، الساعي نحو التفرد كما يقول «يونج» .

وقبل أن نستفيض في الحديث عن هذا المعنى الرمزي للظل ، يحسن بنا أن نتحدث أولا عن المعنى الأول : «الظل في مقابل النور» في هذه المجموعة ، ثم نحاول أن نتبين علاقة هذين النوعين من الظل ببعضهما البعض ، فالمعنى الأول ، الظل في مقابل النور يلعب دورا أساسيا هنا ، فلا تكاد تخلو قصة من قصص «مدينة الموت الجعيل» من الحديث عن الظلال المتكرسة والممتدة ، المتراجمة والمتشرية ، المنزوية والمنطلقة . الظلال كانت حية ، تتقارب وتتجارب وتتفاعل ، عالم آخر مواز يصوره الكاتب ، وينخلة على الحيطان وفي الطرقات يطبع تأثيره الواضح على المشاعر والأفكار . وسنحاول أن نذكر أمثلة قليلة للتدليل على هذا .

في قصة «الجمعة اليتيمة» يقول الكاتب : «المصباح الأهور يتنفس ظلالا شاحبة ، وأرى على الحائط خفاشا هائل الجناحين من ظلال حفنات الحائط بينما عجز رباح الشتاء» .

في قصة «الأعراف» نلاحظ اهتمام الكاتب بتتبع حركة الشمس والقمر ، الليل والنهار ، ويكون الضوء والظل وسيلة لمعرفة الوقت والتحكم في مسار حياة الناس أيضا ، وسيلة للتفكير والحركة حتى بالنسبة للفتاة الصغيرة الضرية ، تلك التي «تسرى الشمس وتحس بهبات الهواء ، تتحسس الأشياء وتصفها» ، بينما «ظلال الجدران تنسحب وتتبعثر أمام عينيه متقلة ببيوت عطنة تزفر روائح النهار المكتومة» .

في «صندوق الدنيا» يرى ظل النبتة المحدود بأنزع ضاربة عبر الجسر ، ويسمع نباح كلب قريب من جدار طاحونة الغلال .

وفي قصة «الجوادر للصبي» . الجوادر للموت» يصف الكاتب الصبي بعد مرض الجوادر بقوله : «خرج من الحظيرة واستقر على عتبها ، نصفه في النور ، ونصفه في الظلمة ، بكى جواده الذي يشيح فجأة» ، والواقف في ظل الموت» .

وفي قصة «سنوات الفصول الأربعة» حينما تحكي الحالة تتحرك الخيالات على الجدران ، وحين تتوقف عن الحكى تتوقف الخيالات عن الحركة» .

وفي قصة مدينة الموت الجعيل : «وكتبت في الأيام التي أمضيها في الملحق - خزنة الذكريات القديمة - أسمع أصواتا

في الجنيات وكنت أرى الظلال تتقارب وكأنها تتحداه .
(وهذا النص شديد الأهمية وسنوضح ذلك فيما بعد) .

وفي قصة «خط الاستواء» تكون الرؤية بسيطة غير مباشرة من خلال ظل نافذة وزجاج ملون ، رؤية لواقع آخر ، بعضه يتعلق بالحاضر ، وبعضه يتعلق بالماضي .

.. وفي قصة «الصبي عند الجسر» نقراً : «وحدى أنف بين الظل والشمس» ، وأثناء بحثه اليومي عن الطائر : «وتسترت بالظل وجذوع الشجر» .

وفي قصة «حضر موت» نرى «على الحائط ظلالاً مقيمة ملونة لأشكال ثابتة لا تريم» ، وأيضاً : «ونبح الكلب يطارد الخيالات» . خافت الأم وواصلت السير فلأرأسها بحكايا أهل السكك» .

وفي قصة «العشاء الأخير» نقراً : «وكان ظل من جدار الجدار ، وكنت أخاف منه عندما يطول أطول مني» ، وأيضاً «ونتحنى الظلال على الجدار» ، وأيضاً «وعندما أبرز كان لا يزال ظل أطول مني» ، وكنت أسمر من ساحة السرواق ، وأخاف» . وكذلك : «أرى فيها أرى ظلاً يدخل في ظل ، ونحت نعل ما أحله من خوف أعتقد أنني إذا ما حركت رأسي فلسوف أرى ما لا يرى» .

وفي قصة : «سنوات الفصول الأربعة» الخيالات تتوقف على الجدران» .

أعتقد أن هذا القدر من النصوص كافٍ للتليل على صحة قولنا بولع الكاتب بالظلال ، وفي القصص أمثلة كثيرة أخرى تدل على هذا الولع ، لكن ما يعنينا الآن هو تفسير ذلك ، ثم ربط هذا المعنى الأول بالمعنى الثالث . أعتقد أنه توجد بعض النصوص الكاشفة التي ذكرنا بعضها يمكن أن تعيننا في هذه المهمة ، فالنصوص تتحدث عن الظلال التي تستطيل وتقتد وتتطاردها الكلاب ، وتتحدث ، وتثير الخوف ، وهي ليست مجرد ظلال حربية بل ظلال دلالية . لقد حاول «ماكس مولر» أن يعطي للنظام الشمسي أهمية كبيرة في تفسير الأساطير ، فهو يرى في صراع «زوس» (وفي اسمه معنى النهار) ضد التيتانيين ليس سوى الصراع اليومي بين النور والظل ، وانتصار الأول على الثاني ، والأشكال الهائلة للمعالم ترمز إلى غياب الليل في الامتداد اللانهائي ، وقد كانت الميثولوجيا عنده تأملات في الطقس وتغيرات المناخ^(١٧) .

ويمكن أن نتذكر هنا تلك المدرسة المعروفة بالمدرسة الشمسية الطبيعية في تفسير الأساطير ، وقد كانت (عند بلقش مثلاً)

تؤمن بأن جميع الأساطير قد انبثقت من الصراع المثالي الذي قام بين النور والظلام ، بين الشمس وأعدائها الطبيعيين^(١٨)

ونحن نلاحظ عبر قصص هذه المجموعة المتميزة اهتمام الكاتب الدائم بوصف حركة الشمس والقمر ، تغيرات الفصول وتعاقب الأزمنة ، وبينما يكون العمل والجهد والبحث في الضوء والنور يكون الشر والغموض والمكر في الليل .

في قصة «الجواد المصبي» نحاول المرأة المجوز الاتصال بالجن ، تغرم النار ، وتنتظر في الفضاء البعيد «ولا تنظر خلفها» ، ولا تلقى السلام ، تكتس العتب ، وتتلو التسليم ، وتدفن الأعمال في فتحات المقابر ، وعلى الجسر تتحدث القمر ، تلعن الآباء والأمهات والبنات الأبقار ، وعندما تلتقي عيناها بعيني الجواد يسقط مريضاً ، كل ذلك يتم في الظل القائم خلال دياجير الليل .

في قصة «الزيارة» عندما تصطدم يد الأم بملابس ابنتها الميتة المطوية داخل الصندوق ينطلق شعاع المصباح ، وتنبعث البنت حية في الدفن وفي الظل تحبس الأم بأنفاس ابنتها وتؤكد مشاعرهما «أن روح البنت لم ترحل الدار بعد ، لم تخف الأم واستندت إلى حيث الطيف» ، إن الظل الخارجى (المقابل للضوء) يكون فاتحة ومعبداً للظل الداخلى (طيف المحبوب أو القرين الذى بالداخل) .

نفس الأمر يحدث في قصة «مدينة الموت الجميل» عندما يصطدم الراوى باللوحة فتتحرك الأفكار والتصورات والمشاعر . إن الظل في الخارج مرتبط بمرور الزمن ، غياب الشمس وحضور القمر ، وتتحدث بعض الأساطير عما يسمى بجنون القمر ، حين تنحرف بعض العقول عن السواء عندما يبلغ القمر أوج اكتماله .

إن حركة الشمس أثناء النهار ، وحركة القمر أثناء الليل ، وتحولات الفصول ، وتغيرات الأزمنة ، وتبدلات البشر ، وتفاعلات الأشياء والسكون والحركة . . كلها ذات حضور واضح في المجموعة .

وهذا المعنى الأول مرتبط أشد الارتباط بالمعنى الثاني فعين تغيب الشمس ويمع الظلام في القرى يكسر الخوف ويسود الغموض ، وتطل الوساوس في الطرقات المظلمة والأماكن المعزولة من رؤوس الناس وقلوبهم ، وحين تكون الظلال هي السائدة فإنها لا تكون مجرد ظلال لأشياء غاب عنها الضوء ، أو مر بها على استحياء ، بل هي تتبع دائماً صور وتصورات الأشياء والعفاريات وغيالات الجن والكائنات غير المنظورة . إنها رموز العالم الخيالي الوهمي الموازي للواقع المملوء بالخوف

والشعور بالتهديد ، حين يفرج الحروف الكامن في الداخل ، ويتجسد في شكل ظلال تتحرك وتتعاقد ، وتستدير وتستعطل ، ويكون حفيف أوراق الشجر قادرا على إثارة كم هائل من الرعب لا يستثيره سوى هائل في النهار . إن الظل الذي في الداخل قد يكون خيرا ، وقد يكون خيرا ، قد يكون خيرا كما في حالة «الخضر» و«صندوق الدنيا» وأيضا «الجوادة» و«الطائر» و«الجد» و«الحالة» ، لكنه يكون شريرا في حالات أخرى كثيرة من خلال رموز الشر والتدمير المثيرة للخوف ، والفرع والتي سادت العديد من قصص المجموعة . إن الظل عادة ما يحتوى على قيم يحتاجها الوعي ، لكنها توجد في شكل يصعب معه دمجها في حياة المرء ، وليس الظل كلية الشخصية اللاواعية . إنه يمثل المجهول أو المعروف قليلا من صفات خواص الآثار مظاهرة تنتمي في المقام الأول إلى العالم الشخصي ، وإمكاناتها بنفس الشكل – كما تقول فون فرانتس – أن تكون واعية^(١٥) .

إن الظل هو مرحلة وسيطة فيما بين عالم الواقع وعالم الحلم . إن الواقع المتخيل بالرموز المبهدة والظروف المحيطة والأمال المستحيلة يتحول إلى ظل له ، إلى هائل كان أو سلبيا ، ثم يصير حلما ، إنه ينكمش من الخارج ليستقر قليلا في عالم الباطن ثم يتصاعد إلى عالم الحلم والخيال والأسطورة ، ويشترك الظل مع الحلم في كونها تحولات ومزية دلالية لحيرت إنسانية وجودية ، تطمح إلى التحقق .

○ الذاكرة

الذاكرة هي جذر العبقريّة المبدعة كما يقول « ستيفن سبنر » ، وهي المخزون الذي لا ينضب للخيال كما يقول « ريتشاردسون » .

في « مدينة الموت الجميل » ، يلعب « التذكر » ، دوراً أساسياً محورياً مع عمليات التخيل والحلم ، وفي القصص عادة ما تختلط الذاكرة الفردية الخاصة بالذاكرة الجمعية العامة ، تبدأ « لا بورصونافا » مثلا بتذكر الطفولة البعيدة التي تمت في ظل النيل والحارة والجواري الأشهب ، والقسم الأول من هذه القصة خصص من أجل التذكر فانتالت ذكريات الطفولة والصبا ، حيث الأحلام ، وحكايات الجنيات ، وطقوس الوشم ، والرموز التراثية ، وحيث القرية حاضرة جاثمة متقطعة في الدهن ، بتفاصيلها الماضية مشعة في الوعي الحالي للراوى ، بينما هو يسير في شوارع المدينة الكبيرة وحيدا في قلب الظلام ، خائفا من الموت والقرية والاعتقال ، متعثرا ، بينما المظهر

يجمي ، والرياح تزار والصمت يفرض جناحيه السوداء على عالم الظاهر وعالم الباطن الخاص بالشخص في رحلة من الضياع المتشرد يلتقى خلالها بفتاة ضائعة مثله ، ويحاول أن يتواصل لكنها يضيعان معا في النهاية في المدينة التي تحولت إلى مقهى كبير ، وصالة مزادات يباع فيها كل شيء ويشترى .

دائما ينشط التذكر – كالحلم – في ظل القيد ، فالراوى الضائع المبدد في هذه القصة يتذكر قريته ، كذلك السجين في « الجمعة البتية » يتذكر قريته ، ويتداخل في هاتين القصتين عالم القرية مع عالم المدينة ، وعالم الطفولة مع عالم الرجولة ، ويكون الإشعاع الأكبر للذاكرة : الطفولة القرية .

في « العشاء الأخير » يتذكر ماضى طفولته ، والبيت التي أحبها وقريته الماضية التي عاد إليها فوجدتها قد تحولت ، والرجال الذين كانوا يتحلقون حول العشاء والحكايات قد اختصوا وتلاشوا مثل واقع قريتهم وحياتهم الذي انهار ، ويوشك على التلاشي

في « صندوق الدنيا » تتذكر الأم ابنتها التي ماتت .

في « سنوات الفصول الأربعة » تمتزج الفصول : الصيف الشمس والشتاء والثلج . يمتزج الشتاء الطفسي بالشتاء النفسى ، وتكون الحالة وهي تحكي حكاياتها غارقة في الحزن واليأس ، و يمتزج الصيف الطفسي بالصيف النفسى (الشمس مع العم القسى والممارسات الجنسية غير المتكافئة) ، تمتزج الذاكرة الفردية الخاصة المليئة بالعذاب والوحدة والألم بالذاكرة الجمعية المليئة بالغموض والحوف والأسرار ممتلئة في حكايات الجن والملائكة والنداهة ، والعوامل غير المنظورة التي تفتح خلال الحكايات ، وينجم من امتزاج الذاكرتين الخاصة والعامة ، القرية المدي (الخاصة) والبعيدة المدي (العامة) ، ما يمكن أن نسميه بالذاكرة البوتقة ، وهي الذاكرة الفنية التي تمتزج فيها الذاكرتان الخاصة والعامة ، وينشأ عن ذلك شكل فني مؤثر فعال ناجم عن اختلاط العام بالخاص ، والفردى بالجمعى ، ومن خلال المورد عبر الخصوصيات والجزئيات إلى العموميات المشتركة القريبة من التجريد ، والفكرة العامة التي تشيع في عديد من قصص المجموعة هي سيادة الموت وثبات الأمية والرغبة الدائمة في العودة للماضى سواء أكان هذا الماضى مثلا في مكان سابق « القرية بالنسبة للمدينة » أو في زمان سابق « الطفولة بالنسبة للرجولة » ، فأغلب القصص أبطالها أطفال أو كبار يتذكرون طفولتهم ، الأماكن التي عاشوا فيها والشخصيات التي أحبوا وأرتبطوا بها .

في قصة « الجمعة البتية » يتذكر السجين جده وجدته وقريته ، حقول البرتقال ، الحدائق والأصدقاء إنه يتذكر جلده

والقرية والمدينة تمتزج في جدليات متفاعلة في المجموعة ، عبر انفتاح بوابات الذاكرة التي تراكمت فيها عناصر الخبرات الماضية في حركة بندولية ، تتحرك دائما من الحاضر إلى الماضي ، تستعيد ، وتترجع ، وتجعل صداه ، وتحاول أن تحتفظ به أطول فترة ممكنة ، رغم أن النظرة الفاحصة تكشف عن أن الشخصيات تلوذ بالماضي (القرية / الطفولة) ليس باعتباره الجنة المفقودة في مقابل نار الحاضر (المدينة / الرجولة) ، ولكن باعتباره أخف وطأة وأكثر قابلية للتحمل .

○ الصوت :

نلاحظ أن فعل الصوت ، بحركاته ، وذباباته ، واتساعه ، وانخفاضه وارتفاعه وحده ، يلعب دورا هاما في قصص المجموعة . إنه ينقل بعض ملامح عالم الكاتب ويبلورها بشكل واعد ، ويمكننا أن نلاحظ بعض الخصائص التالية في هذه المجموعة :

- ١ - أنه يتعلق بالماضي أكثر من تعلقه بالحاضر أو المستقبل .
- ٢ - أنه يتعلق أكثر بالجانب الغامض المبهم من الحياة ، أكثر من تعلقه بالجانب الواضح أو المعلن أو الظاهر .
- ٣ - أنه عادة ما يرتبط بالخوف بل يكون هو المثير لهذا الخوف .
- ٤ - أنه يرتبط في حالات كثيرة بالموت والغياب ، رغم أنه في العادة وسيلة للتنبيه والإيقاظ .

وسنحاول أن ندلل على ذلك ، ثم نحاول أن نبين الدلالة الكلية للصوت في هذه المجموعة . في قصة « لابورصانوا » يقول الراوي « أتاني صوت يتحبب . . . كان لشيخ عجوز ، وكان شبيها بصوت الخزعرة الظلام ، وتذكرت أبي الشيخ ، والليل ملئ هائل لا يريد أن ينتهي » وتكرر في هذه القصة وغيرها تركيبات ولغزات شبيهة بذلك ، تجمع بين صوت انتحاب العجائز أو همهم ، وبين الليل والموت والخوف والتذكر .

في قصة « الصبي فوق الجسر » أتاني من العصر صوت أذان المغرب منسريا فوق الماء يخفر في صدري الخوف الجيد ، تذكرت من ماتوا ، دائما أذان المغرب في القصص - يشير في نفوس الأطفال والبالغين مشاعر الخوف والرهبة ، ربما لارتباطه بقدوم الليل ، وربما لارتباطه بمشاعر دينية تراثية غامضة كامن ، وصوت أذان المغرب هنا يذكر الصبي بجلده ، وبالدين ماتوا بأسراب الباب الأزرق وبذباب الموت وأشجار الكافور والمستكة المرتبطة بالمقابر وغير ذلك من مفردات الذاكرة ذات الدلالة في « حضرموت » يتحدث الكاتب عن الفتاة في سيرها في الظلام متجهة إلى حيث تقام لها طقوس الدفن العلاجي

وجده الغائب ، والجمعة اليتيمة ، والموت ، ويخاف أن يصبح مثل جده غائبا وميتا ومدفونا في بلاد بعيدة ككل الرجال الذين يذهبون ولا يعودون . إن الحاضر في هذه القصة يتكهن إلى الماضي يستعيد ويسترجعه في ضوء الشمس ، وبينما يكون الحاضر في منتهى الرعدة فإن الماضي سيئا أيضا ، لكن تكون فيه بذرة الحلم التي تموت في الحاضر ثم محاولات استرجاع دائم ، وتذكر مستمر في قصص المجموعة ، كما قلنا من الرجل لطفولته ، ومن قاطن المدينة لقرية ، ومن الغريب خارج الوطن لوطنه ، ومن العائد إلى وطنه وقرية للصدر التي بهتت وانطمرت ومضت بعد تراكم غبار الزمن وغوائل الأيام عليها .

في قصة « حضرموت » تذكر الفتاة المريضة حبيبها الذي مضى ، ولم يعد . وفي قصة « الزيارة » تذكر الأم ابنتها التي ماتت . وفي قصة « سنوات الفصول الأربعة » تذكر الحالة حبيبها الذي قتل وتذكر الأطفال أباهم الذي مات . وفي قصة « الجمعة اليتيمة » يتذكر السجين قريته وجده الذي مات .

ويحدث نفس الشيء في قصص عديدة كالعشاء الأخير « والصبي عند الجسر » ، « لابورصانوا » وغيرها . هل ثمة شيء جدير بالملاحظة في مجموعة الملاحظات الأخيرة التي قلناها ؟ اعتقد ذلك ، فالتذكر عادة ما يتم لشيء ما ، أو شخص ما قد مات ، التذكر تذكير للموت ، التذكر خوفا من الموت ، التذكر هنا هو نوع من التمسك بالحياة ، إنه يستعيد أشخاصا ماتوا وأماكن المموت ، وأزمة لن تعود رغبة في إحياها مرة أخرى على مستوى التصور والحلم ، مادامت غير قادرة على الحضور على مستوى الإدراك والفعل ، إنه يستعيد الشخص الذي أحبه وتعلق به (الجد بالنسبة للصبي ، الابن بالنسبة للام ، الحبيب بالنسبة للفتاة ، الأب بالنسبة للأطفال) ، أو يستعيد الزمان الذي عاش فيه ردها من الزمان عيشا رغدا (الطفولة) ولكن الذي تمتع فيه بالحرية والأمن النسي (القرية) ، لكن هذه الأشياء والأشخاص قد ماتت فلماذا يستعيدهم الفرد ؟

إنه يرغب من خلال استعادتها ، والأمر هنا شبيه بالحلم في أن يحيا حياته الأولى مرة أخرى ، لأن حياته الثانية هي الموت نفسه ، إن الحياة الأولى الماضية (التي ماتت) يستعيدوا الفرد رغبة منه في الاستعاضة بها عن حياته الثانية الحالية (التي تبدو حية حاضرة لكنها في حقيقة الأمر تمثل بالنسبة له الموت الفعلي) .

إن عوالم الحاضر والماضي والحياة والموت والطفولة والرجولة

قائلا : « ودت لىو عادت وخافت المغيب ، وظل الدغل والصوت الذى بأنتها من دغل الشجر » ، فمع الأصوات الغامضة تفتح بوابات التذكر ، يقفز الغامض للمهم المتلفع بالظلام من أعماق النفس فيثير الفزع ، حين يخفى النور ، ويتأعد وتهجم الظلال والظلمة بيد العقل فى الموران فى مكته ، مثيرا تلك المنطقة الغامضة من الدهن البشرى المليئة بالخواف والأوهام ، ودافعا بها إلى دائرة الرعى والانتهاب ، ومع الأصوات تكون هناك دائما ذكريات الحكايات الشائعة عن الجن والأشباح والعفاريت والكائنات غير المنظورة ،

فى « العشاء الأخير » يتحدث الراوى عن الرواق ، واصفا المشاعر التى كانت تنتابه عندما كان يمر به قائلا : « وكنت عندما أمر به وأنا صغير أسمع لفظ الجنيات خلف جدار غرفة عشاء (الرواق) وكنت أسمع دقات قلبى ، فأحدث خطاى » . وفى « مدينة الموت الجميل » وخاف الليل وخاف عصيف الهواء وخاف من صوت البحر الذى لا يزال قائما . وفى « الجواد للصبى » « يأتى الليل ، تندور الوطواط وينتق البوم ، ويقر فأر من كوم سباح جسر مصرف ، وينبح كلب بلا صاحب أو مأوى » .

وفى « الجمعة اليتيمة » إننى كثيرا ما أخاف بالليل ، عندما تتحسس يدي صخر الجدران أو عندما أسمع آخر يبيكى من فرط شوقه لولده ، وإننى لا أنام ليالى بطوفا من مواء القط الذى لا ينقطع .

وفى « سنوات الفصول الأربعة » عندما يعم الصمت فى الخارج « عند ذلك يتسلسل صوت الحفالة ، ناعضا داخل مشاعر الغلمان ، قابضا على قلوبهم ، فاتحا عيونهم حتى الذعر » ، وأيضا متحدثا عن الولد « ماضى » بعد موت أبيه « بنام بالمسجد بعد أن تطفأ مصابيح ، ملتفا بحصير ، لكن أصوات الخفيف والمسمات فى الأركان ، وعند المنبر تفرقه » .

ويمكن أن نذكر العديد من النصوص المشابهة من مختلف قصص المجموعة ، وكلها تدل على ذلك الارتباط العميق الواضح بين الصوت الذى هو خافت دائما ، غامض دائما ، مبهم دائما ، غير مبرك مصدرة فى حالات كثيرة ، يأتى بالليل أو مع غروب الشمس ، من مسافة بعيدة ، يرتبط بالحكايات ، يثير الخوف والفزع ، يرتبط بالماضى وعمليات التذكر والاسترجاع ، يرتبط بالموت والموتى ومن غابوا ، يوقظ الإحساس الداخلى الحاد للإنسان بالزوال والتلاشى أو الشعور بالدمامة ، الماضى دائما يبيكى بيننا الحاضر يتحدر . بالطبع ثمة أصوات تثير الحلم فى المجموعة أو بالأحرى لدى سكانها أو شخصياتها مثلا ، وقع حوافر المهر فى « الجواد للصبى » حين

كان أهالى القرية يستمعونها كقرع طبله تأتبههم عبر منافذ الحلم ، أو مثلا فى « خط الاستواء » حين سمع الراوى من يناديه فقال متحدثا عن تأثير هذا النداء عليه « فكرت أول الأمر فى امتداد هذا الصوت ، فى اتساعه وشموله ، فى هذا القدر المائل من الوئس الذى يشع فى نفسى » لكن هذه الحالات ليست سوى استثناءات تؤكد القاعدة ولانتيها فالسلسل المتصاعد للأحداث يكشفت فى حالات كثيرة من ضياع الحلم (موت الجواد مثلا فى الجواد للصبى) أو وجود الكوابيس والجثث والموتى والتعفن كما فى قصة « خط الاستواء » صحيح أن هذه القصة تبدو فيها النغمة المتناثلة واضحة ، حيث ثمة عالم فى الظل بنهار ويرى من خلال الزجاج ، وثمة عالم فى الشمس يتوهج ويتفتح ويرغب فى الخلاص ، وثمة فهلة بيضاء هائلة تندفع نحو النهر لكن فى مقابل ذلك يكون النهر ثابتا واقفا ، ويكون لدى الشخص المحورى فى القصة إحساس دائم بالثبات النسبى للمشاعر والأشياء ، والجانب المتناقل من القصة يأتى كالبجيرة أو أمثلة أو ثيمة مزينة يضيفها الكاتب إلى القصة ، أكثر من كونه يأتى كطور طبيعى لبنية النص وأحداثه المتفاعلة . إن الصوت ببساطة هو وسيلة للتواصل والاتصال والدفء الإنسانى ، لكنه فى هذه المجموعة يلعب دور مشير الخوف والفزع ، حيث لا تثبت الرغبة فى الهروب والابتعاد عن كل مصادر الخطر ، إن زجرة الرياح ومواء القطط ونباح الكلاب ، ونعيب البوم ، وصمت المقابر ، وحفيف أوراق الشجر ، ومقطعة النار وصوت الطائرات ، وسعال المرضى ، ونعيب المعجزة والأين المتواصل فى الليل ، الأصوات المهمة المسهبة الخفيف الرشوشة الوحوشة الصغير الصمت تلعب دورها البارز فى مجموعة وترتبط بالماضى الموت الليل الخوف الغموض الحكايات ، ومن ثم الحلم الذاكرة الظلال ، فالصوت هنا وسيلة استفاد منها الكاتب وطوعها لخدمة أغراضه بكفاءة كبيرة .

○ اللغة :

اللغة أحد أسلحة الكاتب ، بل هى إهمها ، كما أنها أحد مقاتله . وفى مجموعة « مدينة الموت الجميل » تكون هناك بعض المزايا لسعيد الكفراوى كما تكون أيضا بعض المثالب ضده ، بالنسبة للمزايا أعتمد أن أهمها :

١- قدرة الكاتب على استخدام كنهك متقدم فى حالات كثيرة خاصة تلك التى يلجأ فيها إلى استخدام التقطيع والاسترجاع ، واستعادة الماضى من خلال الحروف البارزة وهذه ليست مجرد مسألة طباعية ، لكنها مسألة فنية تدخل فى

نحو القرية ، والحمام يعود لأبراج حديقة الريحان تعبا من طول المدار وخيبة الرجاء ، أو قوله في قصة « سنوات الفصول الأربعة » الشمس « كنتوت صغير يتقر جدار الأفق » وهكذا .

٣- لهذا الكاتب قدرته الكبيرة كما قلنا على الرصد والوصف والاتقاط والأهم من ذلك قدرته على استكشاف رموز عالمه الخاص والحفر فيه بدأب ومثابرة ، لكن الكاتب أحيانا ما يفقد مكتشفاته ، أو يوشك أن يفقد ما منحه من تخيله أحيانا في العمل بشكل واضح ، فيكون وعي الكاتب أحيانا أعلى من وعي الشخصيات ، أو وعي الأحداث ، ويظهر ذلك لدى « سعيد الكفراوي » في شكل استطرادات أو تعليقات أو تلميحات أو تدخلات ، كما حدث ذلك في بعض القصص أو في قليل منها ، وليس فيها كلها لحسن الحظ . ويبدو أن الكاتب هنا يكون في حالة شديدة من الفرح باكتشافه فيعمل عنه ، أو يكون في حالة من الخوف ألا يفهم القارئ القصة أو مغزاها ، فيكشف له الكاتب عنها وفي رأي أن على الكاتب أن يسيطر على الرمز ولا يجعل الرمز يسيطر عليه فيكتشف وقد نجح « سعيد الكفراوي » في ذلك أحيانا ، وأخفق أحيانا أخرى .

○ خاتمة :

بسبب خصوية هذا العمل ، حاولت هذه القراءة أن تكون خصبة ، لكن ظلت هناك مناطق في العمل لم تمتد إليها حصاد القراءة ونعتقد أنها قد تحتاج من غيرنا إلى قراءات أخرى ، فثمة رموز جاثمة في العمل تحتاج إلى من يفكها ويتحدث عنها ، بعضها يتحدث عنه باستفاضة ، والبعض الآخر ظل في منطفة الظلال . وتظل الجياد والصقور والقطط والتمارين والحفايش والكلاب والليل وطقوس الدفن والطب الشعبي والخرافات الشعبية الشائعة والأضرحة والمقابر وزيارة الأولياء وإشعال الشموع والخوف والوحدة والحنين الدائم للماضي واختلاط الأعمار والأزمنة والفعل الجنسي غير المتوازن وتعاويل السحرة والمخاضات القديمة والجيال السوداء التي تسكنها الوحوش والطيور الجارحة ، وأرواح الأسلاف وأنين الموت والإحساس الدائم بالثبات العميق للأشياء رغم تغيرها وفزع الأطفال من الظلام والشياطين وقسوة الكبار والفقر المسيطر والضيق في الليل والتشرذم في النهار ، الآمال المحبطة والأحلام المهشمة والتهويمات المستحيلة ، الإحساس الحاد بالأشياء والروع العميق الذي يقترب من الجنون بها . تظل كلها مناطق في « مدينة الموت الجميل » تحتاج إلى قراءات أخرى .

القاهرة : د . شاكر عبد الحميد

صميم تكنيك الكاتب ، وفي أعماق عالمه ، خاصة ما يتعلق منه بأمور الأحلام والظلم والذاكرة ، كذلك فالكاتب يلجأ إلى التقديم والتأخير والجميل المركبة ، والتراكم في الوصف من خلال الإكثار من المفردات والجزيئات المتجاورة بهدف تكثيف الحدث .

٢- لدى هذا الكاتب قدرة جيدة على الوصف الدقيق ، والرصد الدعوب للتأثير لتفاصيل الأحداث وجزيئات الزمان والمكان (مثلا وصف ليل القاهرة في قصة « لا يورصانوف » ، ووصف المقهى أيضا ، ووصف تفاصيل ولادة المهسر في قصة « الجواد للمص » ووصف تفصيل المشاة في قصة « العشاء الأخير » وغير ذلك من المشاهد . ويضاف إلى ذلك قدرة الكاتب واهتمامه بوصف اللوحات الفنية ، خطوطها وألوانها والنقوش التي على الحوائط والسياب والسجاد ، الكتابة البارزة والغائرة والظلال والأضواء وأيضا استكشافه المبكر لعالم الطفولة والموت والقرية والخرافة في القصة القصيرة ، وهي تلك المناطق التي أوغل فيها جيل السبعينيات بعد ذلك وأبدعوا (أما بالنسبة للمثالب أو المآخذ التي تطرح ضد الكاتب ، خاصة ما يتعلق منها باللغة وطريقة الأداء ولن نتفك طويلا عند الأخطاء النحوية ، وبعضها موجود بالفعل في المجموعة وهي كما يلي :

١- ثمة قلق في بيئة بعض الجمل فقد كانت تحتاج من الكاتب إلى بعض المراجعة حتى تستقيم عملية توصيلها كما في قوله في قصة « سنوات الفصول الأربعة » ياحلوة العينين ، ياحنية الصدر ، لأنك مت فانا لا أكف إلا أن أعيش ، ولا يعني هنا مسألة إسراف الكاتب في العاطفية ، ولكن يعني هنا خطأ الجملة غير مستقرة والتعبير غير مريح (وربما كان هذا خطأ مطبعيا) وأيضا قوله في قصة « مدينة الموت الجميل » كانت شمس آخر النهار تبدو وهي تغيب كعين معتمة في عمث جفنت العرافين « فالتركيب هنا معقد ، ويبدو متضمنا لتناقض داخل بين الشمس التي « تغيب » أي لم تغب بعد تملما ، وبين العين « المنعمة » في « عمق » جفنت العرافين .

٢- يؤخذ ضد الكاتب أيضا اللجوء أحيانا إلى اللغة الشديدة الرصانة والتشبيهات الكلاسيكية شبه مستفدة الأغراض ، والتي لا تحتم روح النص كثيرا ، والتي قد تكون من بعض مخلفات الرومانسية كما في قوله في قصة « صندوق الدنيا » رمت الشمس على الأرض بألاف قروش الذهب ، أو قوله أيضا في نفس القصة « كان الليل يهرول مبهور الأنفاس

- (٩) د. اي. شتاينر ، التحليل النفسي والفن ، ترجمة يوسف جبد المسيح ثروة بغداد ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، سلسلة الكتب المترجمة ١٩٨٤ ص ٧٣
- (١٠) عل زبيور ، التحليل النفسي للذات العربية ، بيروت دار الطليعة ١٩٨٧ ، ص ١٥٨ - ١٦٠
- (١١) جان ستاروبنسكي ، المرجع السابق ، ص ١٧ ، وهو يعرض هنا ملخص رأى أرسطو في مسألة الخيال ، ورغم أنه يستخدم كلمة فانتازي Fantasy على أنها مقابلة لكلمة «خيال» إلا أنه يحسن وضعها على أنها مقابلة لكلمة «تخيل» والكلمة المقابلة لكلمة خيال هي Imagination ويرتبط «التخيل» أكثر بما يسمى أحلام اليقظة أو بناء القصص في الهواء .
- (١٢) هنريش فون ديرلاين ، الحكاية الجغرافية ، ترجمة د. نبيلة ابراهيم ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٥ ص ٩٨ .
- (١٣) بيار غريمال ، الميتافيزيقيا اليونانية ، ترجمة هنري زفيب ، سلسلة «زفيب علماء» بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٢ ، ص ١٩ .
- (١٤) توماس بلفنش ، عصر الأساطير ، ترجمة : ريشي السيسى ، القاهرة مكتبة النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ .
- (١٥) لوفون فرانتس ، التحقق من الظل ، في كتاب : الإنسان ورموزه ، إشراف كارل جوستاف يونج ، ص ٢٣٧ - ٢٥٧ .
- (١) Proggoff, I., waking Dream and living Myth, In: Myths, Dreams and Religion, ed. by: Joseph Campbell, New York: Duton's Co., 1970.
- (٢) Feder, L. Madness in Literature, Princeton, N. J: Princeton University press, 1980, P. 248.
- (٣) جان ستاروبنسكي ، النقد والأدب ، ترجمة د. بلر الدين القاسم دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٦ .
- (٤) جان - كلود فيلو - اللاوعي ، ترجمة جان كميد ، سلسلة ماذا أعرف المنشورات العربية ، العدد ٤٤ ، ١٩٧٦ .
- (٥) كارل جوستاف يونج وآخرون ، الإنسان ورموزه ، ترجمة سمير عل - دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، سلسلة الكتب المترجمة - بغداد ١٩٨٢ الفصل الأول .
- (٦) Proggoff, I, op. Cit, p. 177.
- (٧) Samuels, M. & Samucis, N. Seeing with the Mind's eye, The history, techniques and uses of Visualization, New York: Random house Inc. 1982, P. 20.
- (٨) Horowitz. M. J. Image Formation and cognition, New York Appelton - century - crafts, 1978, p. 37.

تجربة في نقد الشعر دراسة

(أ)

قال المتنبي :

- ١- أغالبُ فيك الشوق والشرقُ أغلب
 - ٢- أما تغلظُ الأيامُ فيَّ بأن أرى ..
 - ٣- وللهُ سِمرى ما أقلُّ تَبِيَّةً ..
 - ٤- عَشِيَّةُ أَحَقُّ النَّاسِ بِمَنْ جَفَوْتَهُ
 - ٥- وكم لظلام الليل عندك من يدٍ
 - ٦- وقالكَ رَدَى الأعداءُ تمرى إليهمُ
 - ٧- ويرمُ كليل العاشقين كَمَتُّهُ ..
 - ٨- وعينى إلى أَذَى أَغْرُ كأنه
 - ٩- له فَضْلَةٌ عن جسمه في إهابه
 - ١٠- شَقَقْتُ به الظلماءُ أذى عَنانِه
 - ١١- وأصرعُ أئى الوحش قَتِيئُهُ به .
 - ١٢- وما الخيل إلا كالصديق قليلةُ
 - ١٣- إذا لم تشاهد غير حسنِ شياتها
 - ١٤- لحا الله ذى الدنيا مُناخا لراكب
 - ١٥- ألا ليت شعرى هل أقول قصيدة
- وأعجبُ من ذا الهجر والوصل أعجبُ
بغيفضا تُنَائِى أو حبِبا تُقَرِّبُ
عَشِيَّةُ شَرِيقِى الحَذَالَى وَغَرُبُ
وأهدى الطريقين التى أتجنبُ
تُخْبِرُ أن المانوية تكذبُ ..
وزارك فيه ذو الدلال المحجبُ
أراقب فيه الشمس أبان تغربُ
من الليل باق بين عينيه كوكب
تجىء على صدر رحيب وتذهبُ
فيطفي وأرخيه مراراً فيلعبُ
وأنزلُ عنه مثله حين أركبُ
وإن كُثِرَتْ في عين من لا يجرُبُ
وأعضائها فالحسن عنك مُغَيَّبُ
فكل بعيد الهم فيها معذبُ
فلا أشعكى فيها ولا أتعجبُ

- ١٦- وبى ما يذود الشعر عنى أقله .
 ١٧- وأغلاق كافور إذا شئت مدحه
 ١٨- إذا ترك الإنسان أهلاً وراءه
 ١٩- فتى يملأ الأفعال رأياً وحكمة
 ٢٠- إذا ضربت فى الحرب بالسيف كفه
 ٢١- تزيد عطايه على اللث كثرة
 ٢٢- أبا المسك هل فى الكأس فضل أناله
 ٢٣- وهبت على مقدار كفى زماننا
 ٢٤- إذا لم تنط بي ضيعة أو ولاية
 ٢٥- يضاحك فى ذا العيد كل حبيب
 ٢٦- أجن إلى أهل وأهوى لقاءهم
 ٢٧- فإن لم يكن إلا أبو المسك أوهم
 ٢٨- وكل امرئ يولى الجميل محب
 ٢٩- يريد بك الحساد ما لله دافع
 ٣٠- ودون الذى يغفون مالمو تخلصوا
 ٣١- إذا طلبوا جدواك أعطوا وحكموا
 ٣٢- ولو جاز أن يحسوا علاك وهبتها
 ٣٣- وأظلم أهل الظلم من بات حاسدا
 ٣٤- وأنت الذى ربيت ذا الملك مرضعا
 ٣٥- وكنت له ليث العرين لشبله
 ٣٦- لقيت القنا عنه بنفس كريمة
 ٣٧- وقد يترك النفس التى لا تهابه
 ٣٨- وما عديم اللاقوك بأسا وشدة
 ٣٩- ثنهم ويرق البيض فى البيض صادق
 ٤٠- سلت سيوفاً علمت كل خاطب
 ٤١- ويغنيك عما ينسب الناس أنه
 ٤٢- وأى قبيل يستحقك قدره
 ٤٣- وما طربي لما رأيتك بدعة
 ٤٤- وتعدلنى فيك القوافى وهى
 ٤٥- ولكنه طال الطريق ولم أزل
- ولكن قلبى يا ابنة القوم قلب
 وإن لم أشأ تملى على وأكتب
 ويوم كافورا فما يتفرّب
 ونادوة أحيان يرضى ويفضّب
 تبيّت أن السيف بالكف يضرب
 وتلبث أمواه السحاب فتنضب
 فإنى أغنى منذ حين وتشرب
 ونفسى على مقدار كفيك تطلب
 فجودك يكسوفى وشغلك يسلب
 جذائى وأبكى من أحب وأندب
 وأين من المشتاق عنقاء مغرب
 فإنك أحلى فى فؤادى وأعذب
 وكل مكان يُنبت العز طيب
 وسُمر العوالى والحديد المذرب
 إلى الموت منه عشت والطفل أشيب
 وإن طلبوا الفضل الذى فيك حبيبوا
 ولكن من الأشياء مالمس يوهب
 لمن بات فى نعمائه يتقلب
 وليس له أم سواك ولا أب
 ومالك إلا الجندوانى محلب
 إلى الموت فى الهيجا من العار تحرب
 ويحترم النفس التى تستهيب
 ولكن من لاقرأ أشد وأنجب
 عليهم ويرق البيض فى البيض خلّب
 على كل عود كيف يدعو ويخطب
 إليك تناهى المكرمات وتنسب
 معدن عدنانى فذاك ويعرب
 لقد كنت أرجو أن أراك فأترب
 كأنى بمدح قبل مدحك مذبذب
 أفئتس عن هذا الكلام ويُنهب

وَعَرَبٌ حَتَّى لَيْسَ لِلْعَرَبِ مَغْرِبٌ
جِدَارٌ مُعَلَّى أَوْ غِبَاءٌ مَطْنَبٌ

٤٦- فَمَشْرِقٌ حَتَّى لَيْسَ لِلْمَشْرِقِ مَشْرِقٌ
٤٧- إِذَا قُلْتُمْ لَمْ يَمْتَنِعْ مِنْ وَصُولِهِ

(ب)

وَأَعْجَبَ مَنْ ذَا الْمَجْرُ وَالْوَصْلُ أَعْجَبَ

أَغَالِبُ فَيْكِ الشُّوقِ وَالشُّوقُ أَغْلَبُ

القصيدة نفسها إذ يقول : « وزارك فيه ذو الدلال المحجب » .
وأياماً كان التفسير الذى نتجه إليه فإن ذلك الإبهام فى الدلالة
يبتدئ إلى الشطر الثانى أيضاً ؛ فإن يستعظم الشاعر المجرى لمن
يجب أمر مفهوم ، أما أن يكون فى الوقت نفسه أكثر استعظاماً
وإنكاراً لوصاله ، فذلك ما يحتاج إلى تفسير وبيان .

وفى جو الإحساس بالتوتر الذى يشعه البيت السابق يأتى
البيت الثانى :

أَمَّا تَغْلِظُ الْأَيَّامُ فِى بَانَ أَرَى
بَغِيضًا تَتَأَلَّى أَوْ حَبِيبًا تَقْرُبُ

فيرفع من درجة هذا الإحساس من خلال أسلوب المقابلة
أيضاً ، ويؤس الشاعر فيه جلدور أزمة عميقة فى نفسه ، دالاً
عليها بأسلوب استعظام يقطر ألماً ومرارة . . إنها أزمة ثقة بينه
وبين الأيام ، فلقد تَنَبَّأَ معه الذى لا يُجِدُ عنه ، ولا تحطه ذات
مرة ، معاندة رغباته ، وجريانها بحس ما يشتهى ؛ تذهيه عن
يغضه أو تبعده عن يحبه .

أصبح لدى المتننى إذن من الدوافع القوية ما يجعله على اتخاذ
موقف ما ؛ فإما أن يجتسب همومه فى صدره ، قائماً بأناث
الاحتجاج والشكوى ، وإما أن يحاول تغيير هذا الواقع على أى
نحو ، بعد أن نباه المكان بهجر الحبيب ، وإبتعاد الصديق ؛

هذا المطلع المتوتر استهل المتننى قصيدته ، فاستنفر إحساس
المتلقى ، وأيقظ انتباهه ، وحفزته إلى الترقب والمتابعة ؛ ومنشأ
التوتر استخدامه فعلاً مشتقاً من صيغة « المفاعلة » ، هو الفعل
(أغالب) ، فهذا الفعل بمادته وصيغته يدل على علاقة جذب
وصراع بين طرفين ، هما هنا : الشاعر والشوق ، كلاهما
يمحاذب الآخر ويصارع . كذلك - ينبثق الإحساس بالتوتر فى
الشطر الثانى أيضاً ، لكن بوسيلة أخرى ، هى المقابلة الكائنة
بين المجرى والوصل . فورد الفعل لذلك كله عند المتلقى إثارة
فضوله إلى معرفة الشوق الذى يغالب الشاعر الشوق فيه ،
والحبيب الذى يعجب من مجره ووصاله معاً ، بل يكون
وصاله أشد إثارة للمعجب من مجره . إلا أن عبارة المتننى فى
الشطرين يلفها الإبهام ؛ ومن ثم تفتح المجال لتفسيرات
متعددة مستمدة من النص الشعرى ذاته ، ويتسع لها آفاقه .
ولعل أسرع هذه التفسيرات وأقربها إلى الشعر أن المقصود
بالخطاب كافر ، لأنه الذى يخاطبه الشاعر فيها بعد ، وقد يقال
إن المعنى بالخطاب هو الشاعر نفسه على سبيل التجريد ، أى أنه
انزعج من ذاته شخصاً آخر يخاطبه ، وهو تقليد فى معروف فى
الشعر العربى ؛ وكان الشاعر حينئذ يصارع فى نفسه شوقها إلى
ذلك الحبيب الذى هجرها ، وقطع حياته بها ؛ ومن المحتمل
أن يكون الخطاب موجهاً إلى حبيبة للشاعر أثر التعبير عنها
بصيغة المذكر ، على نحو ما صنع فى البيت السادس من

(٥) القصيدة فى الجزء الأول من شرح ديوان المتننى لميد الرحمن البروفسور ص ٣٠٠

(٣) النية : التثبُّت ، والثبات ، وثبة فى البيت منصوب على التمييز أى ما أثبتته ، والحدادى : موضع بالشام ؛ وغرب : جبل
هناك . وقد حذفت ياء النسب من كلمة « شرقى » تخفيفاً . والمعنى أنه كان يسير وهذا الموضع وذلك الجبل إلى الشرق منه .

(٥) المتنوية : مذهب فلسفى قديم يؤمن أصحابه بقيام الوجود كله على النور والظلام ، وأن الخير كله من النور ، والشر كله من
الظلام .

(٩) الإبهام : الجلد ؛ والرحيب : الواسع .

(١٣) شيبانها : أنواعها ، مفردتها شية .

(١٤) لحا الله فى الدنيا : جملة دعائية يدعو على الدنيا بالقبض .

(١٩) نادرة : الشيء النادر الغريب ، ورواها ابن جنى بادرة : أى بليبة ، وهى على كلا الحالتين معطوفة على ما قبلها .

(٢٤) إذا لم تنطق : لم تستد إلى من ناطق به كذا : أسندته إليه ، شُغِّلِكَ المراد اشتغالك حتى أو اشتغالك من تحقيق آمالى .

(٢٦) عتاق مغرب : اسم طائر وهى استخدمه العرب فى كلامهم للدلالة على نفرة شىء أو استحالة تحققه .

وكان أن اختار مغادرة المكان والرحلة عنه سبيلا إلى هذا التغيير :

وله سبى ما قبل تبيته عشية شرعى الحلالى وهرب

ومنذ تلك اللحظة تأخذ القصيدة طابع الرحلة ، لكنها رحلة فنية ونفسية في المقام الأول ، فيها تتواصل المراحل ، وتماصك الأجزاء ، ويتراءى في نسجها الشعرى خيطان أساسيان ؛ خيط نسجه الشاعر حول نفسه بدءاً من مطلعها ، وخيط آخر نسجه حول شخصية أخرى هي شخصية كافور سيرز فيها بعد . وكلا الخيطين مستقل بكيانه ، وإن كانا يتلاقيان في بعض المواضع ، ويتوحد النبع الشعورى الذى يصدر عنه الشاعر في تشكيله لكل منها ، وذلك هو الأهم .

وإذا تأملنا نسج القصيدة برمتها أدركنا اعتماد الشاعر اعتمادا كبيرا في حرك خيوط هذا النسيج الفرعية التى يتألف منها الخيطان الرئيسيان ، على تكتيك المضايلة ؛ وهى الأداة الفنية التى استخدمها في البيتين الأولين كما سبق أن بينا ، لكننا نود أن نضيف أنها مقابلة أوسع في دلالتها من الظاهرة المعروفة في كتب البلاغة العربية ؛ فقد تأتى في هذا الشكل التقليدى القائم على التضاد بين معنيين ؛ وقد تبدى في صورة اختيار حتمى لأحد امرين ، وفقا لرؤية الشاعر ، وإن لم يكن ذلك في الواقع ؛ وقد تتخذ شكل التناقض الظاهري paradox ؛ وهى في كل الحالات تكسب المعنى الشعرى عمقا ، وتفت حوله شيئا من التوتر . وسنحاول استكشاف هذه الأداة ، وصمغها داخل القصيدة ، وتطور استخدام الشاعر لها ، مع تحليل عناصر الفن الشعرى الأخرى .

مع بداية الرحلة يضع المتننى أول لمسة من عمل هذه الأداة - إضافة إلى ما سبق في البيتين طبعاً - ففى مقابل الجفوة التى أبدأها لبعض الناس كان احتفاء هؤلاء الناس به شديدا ؛ وفى مقابل الإعراض عن الطريق المعروفة المطروقة كان إقباله على طريق مجهول عواقب السير فيها . وفى هذه المقابلة تشي الرحلة بعالم آخر للشاعر ، عالم المغامرة والطموح ، وإرتياد المجهول ؛ وما له مغزاه في هذا الشأن اختياره الليل زمانا ، والفرس أداة ، لإنجاز رحلته ؛ فالليل رمز للمجهول ، واختراق الفرس لظلامه آية المخاطرة ، والرغبة المحمومة في التميز وتحقن الطموح ، فهو يسلك ما يتجنبه الغالبية العظمى من الناس ، ويتوجسون خيفة منه ، أما السير في راتمة النهار الذى لا يتميز فيه أحد على أحد ، حيث الطرق مكتشوفة ، والعواقب مأمونة فلذلك ما يأباه ، بل إن رغبته في

التميز لتحمله على السكون والاختفاء عن الأنظار طوال النهار ، وما أثقل ذلك على نفسه ١١ . ولتنتهى هنا يستخدم تكتيك المقابلة أيضا ، فيضع الليل في مقابل النهار ؛ يأنس بالأول ، ويغتر من الأخير . ولتأمل تلك المقابلة الجزئية في وصفه الليل نفسه ، فقد وصفه بأنه وقاة من الأعداء ، ومزأر للأحباب ؛ يسرى هوفيه بين الأعداء محتما بظلامه من شرهم وعدوانهم ، ويؤزده فيه الحبيب - أو على حد تعبيره - « ذو الدلال المحجب » ، أمنا من أعين الرقباء . ولتأمل كذلك استخدامه للمقابلة في وصف الفرس ؛ فسرعته في العدو ، واتساع خطواته يدل عليها تدفق إهابه بالحركة انقباضا وانبساطا ؛ ووفرة نشاطه تتجلى بوضوح في ترويته وحرركته الطاغية عند شد اللجام ، وتهاديه ومرحه عند إرخائه ؛ ثم هناك المقابلة بين النزول عن الفرس وركوبه ، وهى مقابلة يهدف منها الشاعر إلى إبراز صلابة ذلك الفرس ، وقاطعة اهالة على التحمل ؛ إذ يصرع أى وحش يقضى أثره به مهما كانت سرعته ، دون أن يبدو عليه أى أثر للكلال والإعياء ، بل يكون بعد إصابة الفريسة مثلما كان قبل الانطلاق خلفها قوة ونشاطا . هل يعنى وصف الفرس بالقوة والصلابة على هذا النحو وصف الفارس نفسه بذلك أيضا ، مهما واجه من المتاعب والصعاب ؟ .

ليس ثمة ما يمنع من ذلك ، بل ربما كان الإيجاء به أوفق وأكثر انسجاما مع الواقع ، لأن الفرس القوى لا يمتلئ صهوته إلا فارس قوى يستطيع السيطرة عليه ، والتحكم في حركته . كذلك لا يمنع من الإيجاء بهذا المعنى زفرة الأسى والمرارة التى تترقق في قوله عقب ذلك :

وما الخيل إلا كالصديق قليلة

وإن كشرت من عين من لا يجرب

إذا لم تشاهد غير حسن شيانها

وأعصابها فالحسن عنك مفيد

فهى زفرة تتلام مع طبيعة الفارس المكروب الذى يُمَيِّه المتور على صديق صدوق . وتلاحظ في هذين البيتين عدة أمور تتعلق ببنية العمل الشعرى ؛ أولا أن التشبيه الذى عقده المتننى بين الخيل والصديق يبدو للنظر المتعجلة منصبا على الخيل باعتبار أن الحديث عنها ، وأنها هى التى تشغل السياق ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى باعتبار أنها المشبه ، والمشبّه دائما ، أو في الأعم الأغلب من الأحيان هو منط الوصف ، ومحط الاهتمام في كل أسلوب تشبيه ؛ ومغزى التشبيه حينئذ أن الخيل الأصلية التى يعتمد عليها ، قليلة العدد على الرغم من كثرتها الكثيرة في دنيا الواقع ؛ وذلك لأن حسنها الحقيقى يكمن

البيت الذى يليها مباشرة . وفى البيت الأخير من تلك الأبيات يرفع المتنئى شارة النهاية لحديث موموه الذى شغل به الحيز السابق من القصيدة ليقدم بعد ذلك الحيط الرئيسى الثانى فى قصيدته الذى قلنا من قبل إنه نسجه حول شخصية كافور .

ولا تخطئ النظر الفاحصة هنا استمراره فى استخدام تكتيك المقابلة ، كاشفا من خلاله أبعاد تلك الشخصية الاجتماعية ، وقيمها الإنسانية ؛ وأول ما يطلعا من ذلك أن إحساس الإنسان بالاغتراب عن الأهل وُضع فى مقابله زوال هذا الإحساس بالمعيش فى كنف كافور ، والتفتؤ بظلاله ؛ وسداد رأى والحكمة لا يزالان كافورا فى حالى الرضا والغضب على سواء ؛ وقوته البدنية تتمثل فى قلب الأوضاع السائلة ، فإذا كان الناس يعتمدون على قوة السيف فى أيديهم لضرب الأعداء فإن السيف معه يعتمد على قوة يده ، فهو الذى يقطع بها ، وليس هو الذى تقطع به ؛ وعطاء السحب يفيض ويتناقص بمرور الزمن ، أما عطاؤه هو فإنه ينمو ويتضاعف مع الأيام .

عند هذا البيت شارف المتنئى حدود المهدف الذى سعى إليه ، وهيا نفسه له ، واقرن ذلك بالعودة إلى ذاته - صاحبة الحيط الأول - وإقامة اتصال بينها وبين كافور ، لكنه اتصال الطلب والاستجداء ، واستغرق ذلك ستة أبيات ، بناها جميعا بأسلوب المقابلة . يقول المتنئى :

أبا المسك هل فى الكأس فضل أنا له
فلى أغشى منذ حين وتشرب
وهبت على مقصد كفى زماننا
ونفى على مقدار كفيك تطلب
إذا لم تُط بى ضيعة أو ولاية
فجودك يكسون وشغلك يسلب
يفساحك فى ذا العيد كل حبيب
حذالى وأبكى من أحب وأندب
أحنُّ إلى أهل وأهوى لقضاءهم
وأين من المشتاق عنقاء مغرب
فلئن لم يكن إلا أبو المسك أوهم
فلنك أحلى فى فؤادى وأعذب

فهو فى البيت الأول يوحى بمطبه إجماع قويا بتقديره فى صورة حسية بالغة الدلالة ، تمزج بين الاستعطاف الرقيق والعتاب الموجه ؛ فنداء كافور بأبى المسك مما يثلج صدره ، ويهدئ مشاعره ، لكنه ما يلبث أن يصوره بعب من كأس النشوة والسعادة عيا ، على حين يتجرع هو الحرمان مع أنه مصدر للمتعة

فى طيب معدنها ونقاء جوهرها ، لافى حسن ألوانها وجمال أعضائها الخارجية . إلا أن هذا الذى أفاض فيه المتنئى فى وصف الخيل الأصيلة ينسحب على المشبه به أيضا ، بمقتضى علاقة التشبيه التى تدور حول قلة عدد الأصلاء فى الجانبين ، بل الأصل أن يوصف بها المشبه به أولا ، لكن المتنئى عدل عن ذلك ، وبنى عبارته بلماحية وذكاء حقق بها المراد بلزمة واحدة هى كلمة « الصديق » ، وفى الوقت نفسه ظل السياق موصولا متلاحم الأجزاء ؛ إذ ما يزال الحديث عن الخيل معتدا . الأمر الثانى ؛ بناء كلا البيتين - كما يتضح من التحليل السابق - على المقابلة ، وهى الأداة الفنية التى تتبعها منذ البداية . الأمر الثالث ؛ تهماش النسيج الشعرى فى البيتين السابقين والأبيات الثلاثة التالية لها ، وهى :

لما الله ذى الصديق مُناخا لراكب
فكسل بعيد أهم فيها معذب
ألا ليت شعرى هل أتول قصيدة
للا أشكس فيها ولا أتمتب
وبى ما يذود الشعر عنى أقله
ولكن قلبى يا ابنة القوم قُلب

مع افتتاحية القصيدة ، حتى ليتمكن اعتبار الأبيات الخمسة - وهى التى يجتم الم الشاعر بها حديثه عن نفسه - عودة على يده ، أو بمثابة الحلقة الأخيرة من دائرة مكتملة ، فهى تنطق بما نطق به الافتتاحية من ألم وشكوى . ثم إنها تشتمل فى تكوينها على المفردات الآتية :-

« الخيل - الصديق - الدنيا - مُناخا [بمعنى مكان النزول والإقامة] - راكب » . وتلك المفردات وثيقة الصلة بمفردات استخدمها الشاعر فى الافتتاحية ، وهى :- « الأيام - بغيض - حبيب - سبى » ؛ فثمة اشتراك فى المجال اللغوى بين كلمات المجموعتين ، على نحو يستدعى بعضها بعضا فى الذهن والشعور .

هذا بالإضافة إلى أن البيت الأول من الأبيات الثلاثة المذكورة يعبر عن حكمة مؤداهم الدنيا والدعاء عليها ، لما يصيب فيها ذوى الهمم العالية من شقاء وعذاب ؛ وهى بهذا أشبه ما تكون بنتيجة منطقية لخبرة الشاعر بالحياة ، وتغيرته المرة معها ، التى عبرت عنه مقدمة القصيدة . ومن جهة أخرى فإن هذه الحكمة تحتل مكانا هنا فى النسيج الشعرى ملتصقة به ، فى الوقت الذى تضيف إليه خطا جديدا ؛ وإذا كانت بدالاتها العامة تصدق على المتنئى كواحد من بضنيهم الطموح فى هذه الحياة فإن السياق ما يلبث أن ينتقل من العام إلى الخاص فى

والسعادة لصاحبه ؛ ويتقدم المنتهى في البيت الثالث خطوة على الطريق ، فيحدد مطلبه بعض التحديد ، وهو أن يتكافأ قدره مع قدر كافور وفض سطاته الذي عرف به ، فيا حظى به من عطاء يعد قليلا بالقياس إلى الكثير الذي يأمله ؛ ثم يرفع النقاب جملة في البيت الثالث ، ويعلن مطلبه صراحة :

إذا لم تستطع ضيعة أو ولاية
لجودك يكسون وشغلك يلب

هذا هو بيت القصيد كما يقولون . . ومطلعه الذي لا يأبه بشيء سواه ، بل إن حصوله على أى عطاء غير ذلك يعد استسلاما لما يطمح إليه .

وكما مهد المنتهى لمطلبه ، ثم تدرج في التعبير عنه من الإيجاء إلى التصريح عاد يعزز هذا المطلب مستندرا عطف كافور ، بل مستندرا دموعه ، من خلال التناقض الحاد بين الصورتين اللتين يقدمهما ، إحداهما ابتهاج الآخرين في يوم العيد بلقاء أحبائهم ، والثام شملهم مع ذويهم ؛ والأخرى اكتشافه هو واعتصامه بالخزن ، في اليوم نفسه ، لاغترابه ويعدده عن الأهل والأحباب ، ولن يسمح ألامه أنثى إلا إشباع طموحه وتحقيق مطلبه . ويبلغ الأمر ذروته حين يعلن إبتار كافور على أهله ، إذا لم يكن ثمة مناص من اختيار واحد منها .

أما البيت الذي يلي الآيات السابقة وهو قوله :

وكسل امرئى يولى الجميل محب
وكسل مكان ينبت الحر طيب

فهر حكمة سائرة كتلك التي رأيناها من قبل ، وإن كانت أكثر ذبوا وسيرة منها ، وقد جاءت في موقعها أيضا ؛ لأنها ، عند التأمل والنظر الدقيق ، تعد تنبيها للآيات الستة قبلها ، أو « تغفيلة » فنية ، إن جاز التعبير ؛ إذا استقطبت العنصرين الأساسيين في تلك الآيات ، وهما الإنسان والمكان ، فالتأمت بهما خيوط الدائرة ، وشكلت المجموعة وحدة متكاملة في النسيج . ويبدو للمتلأم أن المنتهى نهج هذا النهج أيضا في الآيات الخمسة التالية [الآيات من ٢٩-٣٣] ، فشكل منها دائرة ثانية في تقديم شخصية كافور تقديم شعريا ، وثق ما بين طرفيها بيت حكمة كذلك ؛ وهذه الدائرة تلامس الدائرة السابقة ، ويتنامى بها السياق ، ويعملان معا على إبراز جانب من جوانب التجربة الشعرية . وما يساعد على تصور فكرة الدائرة في تلك المجموعة الأخيرة أن تعيد قراءة البيت الأول منها :

يريد بك الحساد ما الله دانع
وشمر الموالي والحديد المذرب

ثم نرشف السمع إلى البيت الأخير ، بيت الحكمة :
وأظلم أهل الظلم من بات حاسدا

لنريبات في نسمائه يستقلب

وسوف يتبين لنا أن هذا البيت إنما هو حكم الضمير الإنسان على كل من يعض اليد التي تمتد إليه بالإحسان ، وأول من يُدفع بهذا الحكم ، الحاسد الذي يكيد لمن يسبغ عليه الخير والمطلة . على أن الكلمتين المحوريتين في كلا البيتين ، وهما [الحساد - حاسدا] مشتقتان من مادة لغوية واحدة ، وقد مثلت إحداهما الطرف الأول من الدائرة ، ومثلت الأخرى طرفها الثاني ، وبذا توصل الطرفان ، واكتملت الدائرة .

ولا يغيب عنا ، وقد توقعنا عند موقع الحكمة ومدى تلاهما بالسياق في هذا الجزء من القصيدة ، ملاحظة الأداة الفنية التي اعتمد عليها الشاعر في بناء تلك المجموعة من الآيات ، وهي أداة المقابلة نفسها التي اعتمد عليها من قبل ؛ فمحاولة الحساد الانتقام من كافور والقضاء عليه ، تواجهها حماية الله له ، وقوة السلاح في يده ؛ وهي محاولة دونها الموت لهم ، أو ما يشبهه من أهوال تشييب لها الولدان ، على حين يبقى هوجيا معافى من كل سوء^(٩) . والمقابلة كاتنة كذلك بين تحقيق آبال الحاسدين إذا سألوا عطاء المال ، وانكسارهم وخيبة آمالهم إذا راموا ملكة الخير نفسها التي فطره الله عليها ، وميزه بها عنهم ، فهو في الحالة الأولى يعطى بغير حدره ، لكنه في الحالة الثانية لا يملك القدرة على العطى ، وهنا تكمن دوافع الحقد والكراهية ، والرغبة الشديدة في العدوان ، ومالها من مفارقة مؤلمة ؛ تدفق للخير من جانب ، والجحود ونكران الجميل من جانب آخر . وبهذه المفارقة الأخيرة تكتمل الدائرة ، كما سبق أن بينا ، ويأخذ السياق سبيله بعد ذلك عبر عدد من الصور تبرز معاني الوفاء ، والشجاعة ، وشدة البأس عند كافور ، وهي الآيات [من ٣٤-٤٥] . وفيها انكمش تكتيك المقابلة بشكل واضح ، بالقياس إلى ما سبق من القصيدة ؛ إذ لم يستخدم إلا في صورتين اثنتين مشير إلى كل منهما في موضعها .

والحق أن المنتهى قدم كافورا في تلك الآيات تقدما إنسانيا عاليا ؛ فهو الذي يفض بترية الملك المتوج على البلاد مذ كان رضيعا في المهد ، وكان له أب وأمأ يرعى شؤنه ، ويسكب عليه فيضا من العطف والحنان ؛ وهو الذي تصدى بشراسة لحمايته

(٩) جاء تعبير المنتهى في البيت الذي يتضمن هذا المعنى ، وهو البيت الثلاثون ، تعبيراً قلعا ، لا جرائته فيه على أساق اللغة وتواليها في الأداة ، والحق أن هذا المسلك ليس جديدا عليه ، فقد مارسه كثيرا في شعره ، من علم به ، وإحساس بالزهر أحيانا ، كما يرى أن من حق جبريته الشاعرة أن تتجاوز قواعد اللغة .

من القصيدة الخاص بذات الشاعر ، وخطبها الثاني الذي يدور حول كافور ، وذلك قوله :

وبى ما يلود الشعر حتى ألقه
ولكن قلبى يابئنه القوم قُلْبُ

فهو في الشطر الأول يعبر عما ينوء به صدره من هموم ثقلا يكفى ألقها لصده عن قول الشعر ، ثم استدرك في الشطر الثاني على ذلك ؛ ودلالة هذا الاستدراك واضحة في أن توجيهه بمذحه إلى كافور ليس منبعا عن ولاء وإعجاب حقيقيين ، بل اضطر إليه كارهها ، بعد أن فكّر في الأمر ، وقلبه على وجوهه . . وهكذا تحامل على نفسه ، واحتوى همومه ، ومضى يسير على الشوك . ويأتى البيت الثاني لذلك البيت وهو قوله :

وأخلاق كافور إذا شئت مدحه
وإن لم أشأ تحلى على وأكتب

ليصور مدى الإحساس بنقل المهمة على نفسه ، حتى لتكاد الواو الواقعة في أوله تجسد هذا الإحساس ؛ فعل الرغم من كونها أداة ربط ووصل أساسا فإنها هنا لا تحمل أى معنى من معانى الربط في السياق ، بل ربما تكون أكثر دلالة على الانفصال منها على الاتصال ، ولأنا في وجه الربط بين ما بعدها وما قبلها ؟ . وكلمة « أخلاق » بعموميتها الشديدة توحي بأن الشاعر ليس لديه ابتداء ما يقوله ، فلهذا إليها ريثما تفتح أمامه الأبواب المغلقة . ومن تلك الدلائل البيتان اللذان يدافع فيها عن نسب كافور وهما :

ويغنيك عما ينسب الناس انه
إليك تناهى المكرمات وتُنسبُ
وأى قبيل يستحقك قدوره . .
معد بن عدنان إيداك ويعربُ

لقد كان المتنبي في غنى عن أن يعرض لهذا الموضوع الذي يدرك مدى حساسيته لكافور ، لأسيا في بيئة الكاتبة العربية تمتاز بعراقه الأنساب ، وشرف الأحساب ، وبها يتباهى الناس ويتفاخرون . ولا اعتداد ما قاله من أن صدور المكرم عنه ، وانتهاءها إليه يغني عن كل نسب ينسب إليه الناس ؛ فالتلويح بالنسب ، مهما قيل في الدفاع عنه ، فيه غمز لكافور ، وانتقاص من نسبه ، وتشهر به من طرف خفي ؛ وبل ذلك البيت الثاني الذي تتأرجح دلالة شطره الأول بين المدح والذم ، فالاستهزاء فيه للإتكاف ، والمعنى أن ليس هناك أحد يستحق أن تُنسب إليه . ولذلك تفسيران أحدهما علو مقام كافور وتدنُّ الآخرين فيكون مدحا ، والآخر وضاعة كافور وسمو الآخرين

فيكون ذما ؛ وكلا الاحتمالين وارد ، إلا أن الاحتمال الثاني يرجح الأول بقرينة الشطر الثاني الذي يعلن فيه فداه بكل من « معد بن عدنان » و « يعرب » ؛ فاعتدائه بهذين الجدين العربيين اللذين لا وجود لهما إلا في بطون التاريخ السحيق ينطوى على التهكم به ، والتعريض بنسبه غير العربى ، وذلك يعزز دلالة الذم في الشطر الأول .

وفي جو هذه المعاني والدلالات التي ييشها البيتان ، وتثير غبارا حول مكانة كافور ، بل تهزها هزا يأتى قوله محق ذلك :

وماطرى لما رأيتك بدعه
لقد كنت أرجو أن أراك فأسطرب

فيكون هجاء صريحا ؛ إذ يجعل منه شيئا مضحكا يطرب الإنسان لرؤيته ، ويتسل به عن همومه .

وفي اعتذاره بعد ذلك عن مدحه لغيره بطول الطريق الذي قطعه في سبيل الوصول إليه ، وحرص من مر عليهم من الناس أن يطوق أعناقهم بمدائحهم — في هذا الاعتذار نراه يستخدم لفظة « الكلام » بدلا عن كلمة « الشعر » ، ويقول إن الناس كانوا يشتشون عن هذا « الكلام » ، وينهيونه . ولذلك دلالة في السياق ، وهي دلالة تتناغم مع المعاني السابقة ؛ فالشعر الذي يمدحه به ليس إلا بضاعة مزجاة في ركابه ، كان الناس ييحثون عنها ، ويشتفونها منه طوال الطريق ، أو هو مجرد « كلام ! » ينطق به اللسان ، ولا تغزيه عاطفة صادقة وإحساس أصيل .

ومع التسليم بعدم صدق المتنبي في مدحه لكافور لكل ما ذكرنا فإن القصيدة نفسها من حيث هي عمل شعري ، توافر لها الصديق الغنى بأجل معانيه لنفس الدلائل السابقة . تقول هذا ونحن نلفت النظر إلى الفرق بين الصديق بمعناه الخلقى والصديق بمعناه الغنى ، وضرورة الخلذ من الوقوع في الخلط بينهما ؛ فالأول يعنى الإخيار عن الواقع بما هو كائن فيه ، أو التزام الإنسان فيما يصف به الآخرين بما يعتقده ويؤمن به . وهذا الشق الثاني من مفهوم الصديق الخلقى لم يتحقق في القصيدة ، والمتنبي بهذا الاعتبار غير صادق في مدح صاحبه . أما الصديق بمفهومه الغنى فهو أن يستجيب الشاعر لشعوره الباطن وإحساسه الداخلي ؛ ومن ثم تأل صورته الشعرية انتمكاسا لهذا الباطن الخفى ، وترجمة أمينة له بكل مساريه ومنحنياته ، وكما قال رينيه ويليك وأوستن وارن : إن الصديق في الشعر هو التعبير الصادق عن القصيدة بمعنى التركيب

والذود عنه ، مضجعا في سبيل ذلك نفسه ، إثارا للموت في عزة على السلامة مجللا بعار الفرار . لكن الإقبال على الموت والتعرض لأسبابه لا يفضي حتما إليه :

وقد يترك النفس التي لا تمهيب

ويغترم النفس التي تتهبب

ومرة أخرى تأل الحكمة في موضعها من السياق ، فتلثم معه وتنميه ، وهذه الحكمة هي إحدى الصورتين اللتين قلنا من قبل إنها بنتنا على المقابلة ، وهي هنا مقابلة من نوع التناقض الظاهري . ولما كانت هذه الحكمة تلقى ظلالة من الشك على شجاعة كافور لاحتمال أن يكون أهدأ في ميدان القتال ضعفا خائري المزالم - حرص المثنى في البيت التالي على أن يمحو هذه الشبهة ، ويؤكد أن عموده قد انتزع النصر من أعداء أعداء ، فلم تكن نجاة من الموت ، لأن القوة كانت تعوزهم ، وإنما لأنه كان أشد منهم قوة وبأسا ، وأكثر فطنة وحكمة . ثم يحاول تأكيد هذا المعنى بتشكيله في صورة حسية ، وهي الصورة الثانية التي اعتمد فيها على المقابلة في تلك المجموعة من الأبيات إذ يقول :

ثمهم ويرق البيض في البيض صادق

عليهم ويسرق البيض في البيض غلب

يبد أنها ، فيها يبدو لنا ، مفارقة لفظية أكثر منها مفارقة معنوية ؛ ذلك أن الومض الذي يلعب بتأثير ارتطام السيوف بالخوذات لا يمكن فصله عن الومض الذي يبرق نتيجة الحركة العكسية ، وهي ارتطام الخوذات بالسيوف ، على نحو تتضخ فيه المقابلة بينهما ، هذا إذا سلمنا بوجود النوعين أصلا ، وإلا فهما وميض واحد ، أو برق واحد في الواقع . ولا سبيل إلى فهم التقابل في البيت إلا على أساس صلابة السيوف ودهانها وشدة قطعها في جانب ، وضعف مقاومة الخوذات وانهارها في الجانب الآخر . لكن يبقى أن عبارة المثنى نفسها تقيم المقابلة بين برق السيوف وبرق الخوذات ، وهو ما انصبت عليه ملاحظتنا السابقة .

وبغض النظر عما يثار حول هذه المقابلة فإن المثنى راح ينسى صورة القوة الفضارية لكافور بأن جعل تأثيرها يمتد إلى طول البلاد وعرضها ، حتى بات الجميع يدينون له بالولاء والطاعة ، وطفن الخطباء على أرواد المنابر يلهمون بالثناء عليه ، والدعاء له .

ولا يبقى في كيان القصيدة خالصا للحديث عن شخصية كافور ، بعدما تقدم ، سوى بيتين اثنين يدافع فيها عن نسبه . ولنا عودة قريبة إلى هذا الموضوع .

أما الذي ينبغي الالتفات إليه الآن فهو ما ترتب على انكماش تكنيك المقابلة في نسج القصيدة ، من تخفيف لحدة التوتر في جوها العام ، وهذو الإيقاع في جنباتها ، ولم يكن ذلك محض اتفاق ومصادفة ، بل إيذانا باقتراب حركة الأداء الشعري من النهاية . وما نحن الآن نشهد مزيدا من التقدم في هذا الاتجاه ؛ إذ ينطلف السياق في البيتين التاليين [٤٤-٤٣] ليعق النسب السابقين ، نحو ذات الشاعر ، ليتلاخي خيطا القصيدة الأساسي مرة أخرى ، بعد تلاقيها في مرحلة سابقة . لكن عمل الشاعر هذه المرة يختلف عما سبق ، فهنا أشبه بمن يلعب أطراف خيوط نرها من قبل ، ويصحب ذلك تبديد الإحساس بالتوتر الذي فجرته القصيدة منذ مطلعها . . . لقد قدم الشاعر كل ما عنده ، وسكنت مشاعره ، ولم يعد لديه إلا التعبير عن فرحة - بلغة الخاصة - لرؤية كافور ، وتوجيه بعض عبارات المجاملة الرقيقة له . وعلى ما في البيتين من وصل بين خيطي القصيدة ، تراهي فيها إشارة خفية للقدوم من سفر ، ما يلبث البيت التالي لها أن يوضحها :

ولكنه طال الطريق ولم أزل

أفتش عن هذا السلام ويهب

وبهذا يكون البيت أداة ربط يحكم بين تقطعي المغامرة والوصول في رحلة الشاعر . ألم أقل إن هذه القصيدة رحلة فنية ونفسية معا ؟ . فإذا كان المثنى قد نسج أول خيوطها مع بداية رحلته فهماوذا ينسج آخر خيوطها مع نهايتها ، وقد مهد لهذه النهاية تمجيذا قويا ، بدأ بتخفيف حدة التوتر ، وتزايد بإقامة جسر اتصال بين خيطي القصيدة ، ثم الإعلان عن وصول الرحلة إلى مقصدها ، وكانت الخطوة الأخيرة في تلاشي أحد الخيطين من السياق حيث غابت شخصية كافور ، وبقيت ذات الشاعر وحدها تتمحور حولها الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة ، كما تمحورت حولها الأبيات الأولى منها ، وبذا تشكل الطرفان ، وتساوق الطلع مع الحتام .

تبقى قضية في غاية الأهمية تطرحها القصيدة بإلحاح ، وهذه القضية يمكن أن نعالجها من خلال الإجابة عن السؤال التالي :

وينبغي ألا تأل الإجابة عن هذا السؤال من واقع الأحداث التاريخية ، وتطور العلاقة بين المثنى وكافور ، وإنما علينا أن نستمدحها من النص الشعري نفسه ؛ وفي هذا الصدد نرى دلائل كثيرة تشهد بعدم الصدق ، وسوف نستعرض هذه الدلائل من منظور فني بحت ، وأول ما نقدمه من تلك الدلائل ذلك البيت الذي يعد حلقة اتصال بين الخيط الأساسي الأول

اللغوى الذى تشكل فى عقل المؤلف وهو يكتب ، أو بعبارة أخرى « القصيدة تعبير صادق عن القصيدة » :

The poem is a Sincer expression of the poem

وفى ضوء هذا المفهوم للصدق تحمل القصيدة فى نسيجها كل الدلائل التى تدل عليه ، فهى تنبض بخلجات المتنى الكامنة فى أعماقه ، وتستوعب أحاسيسه الدفينة . وعزید من القراءة الفاحصة لها نستطيع أن نقول إن ثمة خطاً شعوريا متجانساً يسرى فى بنيتها جميعاً من البداية إلى النهاية ، قد يفصح عن نفسه ، وقد يكتسى بغلالة رقيقة حيناً ، وكثيفة حيناً آخر ، لكنه موجود على كل حال ، وهو مزيج من الاعتدال الشديد بالنفس ، والطموح إلى بلوغ ما يتكافأ مع موهبته الشعرية الفذة ، والإحساس بالمرارة نتيجة الاصطدام بالواقع والعجز

عن تحقيق هذا الطموح . وقد كان هذا الخيط بمثابة السلطة الخفية الفعالة التى توجه المعانى الشعرية ، وتحكم فى تشكيلها بل وفى تصميم القصيدة ، وتوزيع أبياتها ، وما له دلالة من تصميم القصيدة على ذلك أنه بدأ القصيدة بالحديث عن ذاته ، وانتهى بالحديث عنها ، كما أشرنا من قبل كذلك فإن الأبيات التى خص بها نفسه تكاد تقارب فى عددها تلك التى مدح بها كافورا مدحا خالصا ، مع أن القصيدة موجهة له فى الأصل ، وإن كان لذلك دلالة فهى الإيجاء بأن قامته تطاول قلعة كافور ، ولا تقل سموقا عنها . ولا ننسى أخيراً مباحاته بذيوع شعره فى مشارق الأرض ومغاربها ، وتحفطه لكل حدود الزمان والمكان ، وهو ما لا يتأتى مثله لكافور بشكل من الأشكال .

القاهرة : د. شفيق السيد





الشعر

- | | |
|--------------------|-----------------------|
| حسن فتح الباب | ○ تراثيم وداع |
| أحمد سويلم | ○ مستدياد |
| أحمد الخولي | ○ من توقيعات الوطن |
| أحمد مرتضى عبده | ○ احتمالات |
| أحمد طه | ○ ثلاث قصائد للوطن |
| ملوح عزوز | ○ تشيد القرى |
| السيد محمد الخميسي | ○ اللغة البدائية |
| مصطفى نجا | ○ الإصحاح الأخير |
| عمود ممتاز الهوارى | ○ لماذا نزرع الحنظل ؟ |
| على الفزاع | ○ الرحلة الثانية |
| سليم الرافعي | ○ المعقل والماطفة |

ترانيم وداع

حسن فتح الباب

أيها الصقر الآخر
والجناحان نُجَمَاتُ القَلَمِ
إِنْ يَمُنْ يَوْمِي فَخَلْفِي فِي يَدَيْكَ
لَا تَذْهَبِ نَهْبُ حَفَارِ الْقُبُورِ
عَلَيَّ أَرْتَدُّ وَمَضًا يَهْدِي بِي
رَكْبُ عُمَالِ التَّرَاحِيلِ لَدُنْكَ
والحيارَى فِي الْبَوَادِي وَالرُّوَادِي
وَأَسْتَرْدُ الْغَدَا مَا أَبْقَيْتَ مِنْ
عَقْلِي الْمُنْخَوِرِ وَالْقَلْبِ الْعَنِيدِ
كَيْدِي الْحَرَى .. شِرَاحِي الْمُسْتَمْتِ
عَلَيْهَا تَصْلُحُ سَقْفًا لِشَرِيدِ
حَجَرًا فِي شَاوِيَتِكَ
لَكَ مَا أَوْدَعْنِي
وَالَّذِي أَبْقَيْتَ لِي
حُلُمِ صَبَاٍ صَغِيرِ

أيها النهرُ الَّذِي يَغْمُرُنَا
عَسَلًا .. مَوْتًا يَهِيْجَا .. يَاسْمِينِ
لَمْ يَزَلْ جَلَالُكَ بَرِّ الْعَاشِقِينَ
وَحَنَائِكَ مَنَارَ الْعَارِفِينَ
أَيْهَذَا الطَّائِرُ الصَّقْرُ الْآخَرُ
مُغْرَفًا فِي الضَّمَّتَيْنِ
بَيْنَ مُوجَيْنِ : رَحِيْقِي وَحَرِيْقِ
لَسْتُ مَصْلُوبًا عَلَى الْوَادِي : الْجَسَدُ
مُشْرِعٌ كَالرُّمَحِ فِي قَلْبِ (الصَّعِيدِ)
وَفِرَاعَاهِ عَلَى الْبَحْرِ يَفِيضَانِ حَنَانًا
أَوْ مَنْ يَذْكُرُ أَبَاكَ
مَنْ يَذْكُرُ لَيْلَاتِكَ يَانِيْلُ
عَلَى ثَغْرِ (رَشِيدِ)
و (طَوَائِيكَ) عَلَى (دِمْيَاطِ)
يَانِيْلُ وَذِكْرِي (بُورِ سَعِيدِ)
قَلْبُكَ الشَّمْسُ وَهَيْكَلُ الْقَمَرِ

القاهرة : حسن فتح الباب

سندباد

أحمد سويلم

تحملى أول باخرة تقيل - لا أعرف وجهتها -

- يا ملاح الشوق الراحل في أرض الله
أنا أهرب من نفسى
فاحملنى أين تسير
شرقى .. أو غربى
مزقنى - لو شئت - وأطعمنى الحيتان
فأنا الآن ..

تتقاذفنى الأحزان

وتحاصرنى الألوان

فامنحنى لهم الواحد

واللون الواحد ..

والقدر الواحد ..

قال : البس درع الأسفار

وانس الوحشة والتذكار

واصنع من جلد الذئب قناعك

ثبت أظفار النمر بكفك

وكش عن أنياب الليث ..

فالحمر عميق .. والسفر طويل

وقراصنة الموت على ناصية الليل ..

- يحدث أن تتوقد عيني بالجمهر

وأستقط في هاوية الشعر

وتحدثنى امرأتى .. لا أسمع

تسألنى عن شائى .. لا أسمع

تحسب أن امرأة أخرى تجذبني عنها

فأنا مأخوذ من أطرافى .. مشدود من أنفاسى

ثعل فى كلمائى .. أستسلم للسكر ..

- يحدث أن يحمى فى داخل الشعر

أحسن العالم فى قلبى صحراء ..

لا يتجدد فيه الضوء ..

ولا يهطل فيه المطر

ولا تصطرع وجوه جائمة

أشعر أن امرأتى راضية - لا تسألنى عن شائى -

لكانى بين يديها دميتها القطنية

لا أتمرد .. لا أتلمس ..

لا يجذبني عنها شيء ..

تتلبسنى أوجاعى .. أهرب منها

أقف على شاطئها ..

- يرتعد القلب .. فأطرق باب الليل .. ويُفتَح لي
 الصبُّ وجهي بالقمر المتساقط بين أكفَّ العشاق
 أنتظر الساحل .. لا يأتي !
 أنتظر القادم في صمت الليل
 لا يأتي !
 أنتظر النوم .. ولا يأتي النوم
 أراق أتسلق عرشاً من لب في آفاق المشق
 ولا أحترق ..
 يحدثني صوت الغيب .. ولا يهزمني الفرق ..
 يلقني كلمات من نور ..
 ويعلق في صدرى أحجية وثائم ..
 أنظر حولي : من يصحني في هذا الملكوت ..
 لا أحد يجيب ..
 من يأسرني في هذا الملكوت
 لا أحد يجيب ..
 أغمض عيني الظامتين ..
 أحسن جفاف الخلق
 تترقف أنفاسي .. أهبط من عرشي .. أفتح عيني
 فإذا وجهي ملتصقاً - مازال -
 بوجه القمر الساقط بين أكفَّ العشاق

للشوق مذاق ..
 ولنض القلب مذاق ..
 ولإبحار الليل .. مذاق ..
 وبعيداً عن نفسي - أعرفها أو أجهلها -
 تتدفق أمواج العالم في عيني
 - للبحر عواصفه ..
 - للرمل عواصفه ..
 أتخذ كهوف العالم وطناً
 إذ أشعر أن الوطن بقلبي شرقة
 تعصرني ..
 وتفتتي يرقات يرقات ..
 تحرقها الشمس ..
 وتذرني الريح العاتية على قمم الأحزان
 لكنني .. أتوقد جها
 أحاول أن أمسك بين يدي إنسان العين
 فُلمت مني ..
 يجعلني الهث عموماً
 خلف الشعر
 وخلف المجهول
 وخلف بحار ليس لها شيطان
 القاهرة : أحمد سويلم

من توفيتات الوطن

أحمد الحوتى

١ - تراجمها :

ويكى
صامتاً !!

هى نخلة شاخت
تبادلنى أنوثتها .. وتبقى
وحدها .. فى غمرة الشجن الطرى
وغمرة الترنيل
وأنا هجرت مواجدي
فارحل بنا - ياليل - خلف طموحنا
أو خلف قاتلنا الجميل !

هذا دم ينساب
فى كل الشوارع !
ذا معاذلة .. وذنب غامض
ويكون موعدنا الرحيل ؟!

.....
يكون موعدنا
حقيقة ضحنا
وطموحنا .. وطن
بحجم طموحنا

وطنٌ يُذكرُ الرحيل !
وطنٌ ...
ونيل ...
وطنٌ ونيل راكد
حين التجأت إليه .. ضيعى
وصيرنى دماً !!
وأنا التجأت إلى الميادين الفسيحة
لم أجد شيئاً
كعجرجون دمي نحو الشواطئ ..
لم أجد شيئاً
كعجرجون دمي .. ووقفت ..
أنظر ... !
كان قلبى صوب وجهك مُنصتاً
والليل .. مرتبك .. !
أشكّل وردة فى الليل
أقذف شققة فى النيل
.. يأتينى
فنبكى .. ثم يتركنى ..

ونخيل قوتنا
تراجيديا البكاء
أو الفرح .

٢ - مفتتح أخير :

الأرض ...
مفتتح قصي !
وأنا أراك يمامة
طفقت تماورني
وموعدنا ..
على شكل الرغبة !
والأرض مجمرة
وموت ..

لايمين من الشتاء إلى البحار
والها ...
يأتي من الوطن القريب

ليتهي قرب الحريف !
موت ...
تشكل ...
كان مولده جوارب طفلة
وبطاقة ..
فوق الرصيف !

والأرض منكأ
وقلبي وردتان
قلبي أنا أنشوطتان
والليل يذرج في قنوط
وأراك خلف بريدة الليمون
تنتظرين ما أخفيته ..
وأروح .. أقرأ :
إن فاتحة نحيء
تشب من حد الجراح
وليس من مد السقوط .

القاهرة : أحمد الحوي



احتمالات

أحمد مرتضى عبده

« إلى الفنان عمر جهان »

- (١)
- يرسم القلب وَحْدَتَهُ
في الجدارِ المقابلِ
ويرمى يديه على خطوطِ
لُيْلِي الظلالِ التي لَوْنُهَا المشاعِلُ
يرسم القلبُ وَحْشَتَهُ
والمدينةُ تغمي
تراقبه لحظةً ، لحظةً
ثم تمتحه نومةً المتقطع
عند الصباح ...!
- (٢)
- طارده الأياتلُ
ظن أن العشيَّرةَ مُدْ أخرجته
إلى الموتِ وَحْدَهُ ،
أوصلته القرى للحينِ المفاجيءِ ، للوردةِ الخافيةِ
بين طائرِهِ والبُحيرةِ في الظلِّ
- (٣)
- كاذِ الندى يرتديه
استعادَ قليلاً من الأغنياتِ
وسبَّ بعيداً عن الموتِ
وَالْوَقْتُ قَدَّمَهُ للسكونِ المباحِ
طارده الأصائلُ ،
ظَلَّ ، تطارده الريحُ حتى انكفا
ثم قامَ قليلاً ،
وظلَّ يطارده الرملُ حتى انكفا
ثم قامَ قليلاً ،
وظلَّ يطارده الحلمُ حتى اهتراً!!

كَأَنَّ مَا بَيْنَنَا
خِيطٌ لَوْ تَسَرَّبَ مِنْ لَفْحَةِ الْوَجْدِ
وَالْمَيْلِ لِلْوَطَنِ الْمُجْتَزَى . . . !

(٤)

الظَّهْرُ مُعْجُونَةٌ بِالْتَرَابِ ،
الْفَقَا لَأَمَسَ الْقَلْبُ

وَالْتَعَبَ الْمُقْتَرِحُ
وَرُغَ الْحِرْصُ فِي اللَّغَنَاتِ
وَوَلَّتْ طُيُورُ « جِهَان »
تَطَارِدُهُ

بَيْنَ ظِلِّ وَظِلٍّ
وَتَسْجَعُ طَائِرًا لَا يَحِيطُ عَلَى جَهَةٍ
وَتُورِقُ الْأَجْنَحَةُ

الظَّهْرُ مُعْجُونَةٌ بِالطُّيُورِ الَّتِي
حَادَتْ عَنْهَا التَّرَابُ وَصَوْتُ التَّعَبِ

(٥)

صَاحَ : يَفْسُو عَلَيْنَا الْمَدَى الْمُجْتَزَى
تَرْتَدِنَا النِّهَايَاتِ

نَحْنُ ابْتِدَآنَا طَوَافَ الْجَنُودِ
وَلَمْ نَسْتَعْمَلْ

قُلْتُ هَذَا وَقَوَّعَ النَّدَى فِي الْعُرُوقِ
فَمَنْ يُطْفِئُ اللَّيْلَ

حِينَ يَضِيءُ الْحُلُمُ
كَيْ نَرَى . . . جِيدًا ! ؟ . . . !

قَالَ مَنْ يُطْفِئُ الْحُلُمَ

حِينَ يَبُوحُ الْمَسَاءُ بِوَحْدَتِهِ
وَيَرَاوُغُ شَهْوَتُهُ فِي الضَّلُوعِ

قُلْتُ مَنْ يَرْتَدِي الظِّلَّ وَثَبًا
كَيْ نَرِيهِ الْمَدِينَةَ جَائِمَةً

فَوْقَ ظِلِّ الظَّلَالِ
وَمَنْ لِلَّذِي وَدَّعَ الْقَلْبُ فَرْحَتَهُ
بِافْتِرَاشِ الطُّغُولَةِ
قُلْتُ الَّذِي يَجْمَعُ اللَّوْنُ بِالشَّعْرِ
هَذَا الْجَنُونَ الْبَهِيحَ ! . . . !

(٦)

تَكْتَسِي الْعَرَبَاتُ بِلَوْنِ الْمَدِينَةِ
يَمْشِي فَقَى . . . وَفَتَاةٌ إِلَى الْحَبِّ مُنْذَهَشِينَ
يُلْقَى فَقَى وَفَتَاةٌ بِحُسْبِيهَا تَحْتَ ظِلِّ اقْتِرَابِ
وَتَبْقَى الْبِنَايَاتُ فَارِغَةً سَاكِنَةً
ثُمَّ تَلْتَقِطُ الذَّاكِرَةُ

دُمْعَةُ الْعَيْنِ وَهِيَ تَأْخُذُ صَاحِبَهَا لَا بِتَسَامَةٍ . . . !

(٧)

يَتَنَهَّى اللَّيْلُ لِلشَّعْرَاءِ
وَمِنْ صَاحِبَتِهِ الشَّوَارِدُ

يَتَنَهَّى اللَّيْلُ لِلْمَوْتِ
لَكِنْ هَذِهِ الْفَصِيدَةُ لَا تَعْرِفُ اللَّيْلَ
وَالذِّكْرِيَّاتِ

يَتَنَهَّى اللَّوْنُ لِلشَّعْرِ . . . وَالرَّجَفَاتِ

يَتَنَهَّى الْوَقْتُ لِلْوَقْتِ وَالظِّلُّ لِلظِّلِّ
وَالْحَزَنُ لِلْحَزَنِ . . . ، وَالْأَسْطَحُ الْخَاوِيَهُ ! . . . !

(٨)

يَضِيْقُ الْفَقَى بِصَدَاهُ
تَطَارِدُهُ الْخَيْلُ وَالرَّمْلُ وَالْبِدْوِيُّ الْمَغَاوِرُ
يَطَارِدُهُ حُزْنُهُ الْمَتَامِرُ

وَتَتْرَكَهُ لِلْفَرَاغِ . . . قَصِيدَةً

تَمَّتْ فِي الصَّدَى . . . فَاتَتْحَى
ظِلُّ لَوْحَتِهِ . . . الْيَاسُ . . . ! . . . !

أحمد مرتضى عبده

ثلاث قصائد للوطن

أحمد طه

(١)

وكيف تتبع الأقطاب لاهتين خلف خطوهم

وهم يهاجرون كالطيور

يسقطون كالطيور

بين آخر النيل وأول الفرات كانت الممالك

الأولى ، وكانت اللغات لا تعاند الوطن .

الآن ...

أصبح للغات سحنة القرامطه

وللمحقول أشجار من النفط ..

وأزهار من الرصاص ..

وللممالك التي ضاعت .. رسومها

التي تضع ..

وأنت ...

تسقط خارج السموات الأليفه

فكيف تستغيث !

(٢)

الطيور التي جاذبتك الحديث وحطت

على آخر اللون ، هل تتحدثي القوارير ،

تهرب من قلق الحلم والمستحيل ؟ .

أنت حدثتها .. غادرتك

تسقط خارج السموات الأليفه

وأنت تستغيث

تسند مرفقاً بكلمة .. ومرفقاً يساعد القصيدة ،

كنا مع الخواارج الذين يرقدون خارج المدينة ،

وكنت واحداً منا .. نخاف أن يبادلوك ثورتك

بمتعة صغيره

لم تكن الأنثى كتاباً تشهها ، وكانت جسداً

مقدساً

[كنا نسميه الوطن]

والنورس الصارخ .. نسمع أنه ينوح للمسافرين ..

[لا تغادر الوطن]

الآن ...

لم يعد رصيف للخواارج

والنيل لم تعد له نكهته القديمة ..

والثورة التي قرأناها طويلاً ..

لا تفرق الكتب

فكيف نخلع القميص ؟

[نحن لا نجيء عربناً]

فقدت كالطفل آخر ما تستطيع من الوهم .
أصبح لون السحاب قتيلاً
كلون الوطن

« لك أن ترسم الآن قاهرتك ،
طائراً يتهايم للموت ، أو طعنة
للفضا لم تسد »

وحاذر أن يسقط الوهم — آخر أملاكنا
المستباحة — في مستطيل من الطمي .
مأوى الدماء ومقصلة القادمين ، فما زال
صوت اصطفاق الهواء بأجنحة الطير
يصغم وجهك ، يجعل ما تدعيه من الأرض
خطأ من الظل يمنع جوعك شكل الزمان
الذي لم تعشه ، وأنت تفتش عن بقعة لم تزرها
المواقيت ، تنسل كالحيوان الخرافي بين فتوق السنين
فتسكن صومعة من نهود النساء ، وتمسك
لحيتك الذهبية كالرَب :

[لن يحضن النيل « يارا » ورأسي
بلا موطن في الحجاز ، يسائل رمل
البقيع ويطحاء مكة :

« كيف استحالت سهول الجزيرة
كالقلب . . هل عظم أجدادنا غادر
النيل والرافدين ، وصل الطريق

إلى كربلاء . .

وكنت أفتش عن جسم يارا » [

لك الآن أن تلعن القاهرة
وابكها كيف شئت ، فقد خاصمتك
الشوارع ، عادت إلى النيل عارية من
بقايا زفيرك ، واستدرجته إلى حضنها
الغجري .
ونامت . . كما عودتك . . وحيدة

(٣)

وأنت تفتح الغياب بالغياب ،
تقرأ احتمال موتك المعاد في
دفاتر الإله .

تعرف أنك المسيح
تعلم الذين قاتلوك
فلا تعاود القراءة . . . اقترب
« فكل صحوة علامة

وكل غيبة كتاب »

وأنت تفتح الغياب بالغياب ، تثقب
المسافة التي مدتها وسيعه

كأحرف الكلام ، بين عالمين
كنت تعشق البعيد منها
وأنت عاجز عن المسير .

القاهرة : أحمد طه

نشيد القرى

ممدوح عزون

(٧)

صَوْتُكَ الآنَ يَتَفَتَّحُ :

وَلَدَيَّ

وَلَدَيَّ

وَلَدَيَّ

وَالصَّدَى فِي ذَمِّي :

بَلَدِي

بَلَدِي

بَلَدِي

عَطَشٌ لِلدَّرُوبِ بِعُرسِ المَوَاسِمِ ..

لِلْفَرَحِ الْمَفْجَرِ مِنْ جِبَاهَاتِ الْفُصُولِ

لِلصَّبَا يَدَا عَيْنٍ فِي الْمَاءِ أَرْجُلُهُنَّ ..

وَتَضَحِكُ لِلنَّهْرِ أَعْيُنُهُنَّ ..

وَحِينَ يُوَدِّعُنْ شَجَسَ النَّهَارِ ..

يَعْدُنْ كَمَا بَخْتَرَاتِ الْخَيُولِ

لِلْفَرَاشَاتِ رُحْنٌ يَقْدَمُنْ لِلصَّبِيَّةِ الْفَرَحِينِ ..

رَحِيقُ الْحَقُولِ

أَوْ يَا مَوْكِبَ الْعَشَقِ ..

تَعْبُرُ شَارِعَنَا الْمَسْتَحِجِّمْ بِعَطْرِ الْوَصُولِ

(١)

أَوْ إِنَّ فَقِيرٌ ..

فَقِيرٌ ..

إِلَى وَجْهِ أُمِّي ..

وَطَيْبِ الْفَرَى فِي الصَّبَاحِ الْجَمِيلِ

يَهْدِيلُ الْحَمَامِ ..

انْتَشَى ، يَتَرَقَّصُ فَوْقَ النَّخِيلِ ..

أَتَتْرَكُنِي بِأَكْيَا يَا هَدِيلُ !

لِلجَدَاوِلِ تَرْسُلُهَا أَيُّهَا النَّهْرُ ..

يَا سَارِيَا فِي عُرُوقِي بِلَادِي ..

تُعَلِّمُهَا لُغَةَ الْمَسْتَحِيلِ

أَيُّهَا الْبَلَدُ الشَّاعِرِيُّ النَّبِيلِ

أَنْتَ يَا رَائِعَ الْإِسْمِ وَالرَّسْمِ ..

يَا يُبْلِغُنِي فِي الضَّحَى وَالْأَصِيلِ

أَنْتَ يَا سَيِّدَ الْأُمْنِيَّاتِ الْعَذَابِ ..

أَنَا مِنْكَ أَقْرَبُ رَغْمَ اغْتَرَايِ ..

جَحِيمِ الْمَسَافَاتِ ..

هَذَا الْعَذَابِ الطَّوِيلِ

من وراء النوافذ ..
كَمْ راقبتك عيونُ الهوى في فصول

(٣)

أو يا غربة الوجه والنفس ..
ماذا تريدِينَ ؟

يا أحرف النار ..

يا وجع الشوق ..

صيرني الجوع لفرأ يعمده الصمت كل مساء
يلهث القلب ..

قد يستجير بماء الكتابة ..

لكن ذاكري لا تترثي ..

حيث الأغاريذ غائبة ..

والنباييم هاربة ..

وسيوف الفراغ تحبَّ سَم الشعرة

(٤)

إنها الريح قد حملتني بعيداً

أقف الآن مكتئباً ووحيداً

كلما نقر العشق ذاكرتي ..

تنهض الصور النائمات ..

نصوغ القرى من دماي نشيداً

(٥)

يخرج الصوت ملء فمي

صارخاً في دمي :

أيها الوجد يا مغرباً بالمدن

هذه القُبُعات تعبدُ هازئة ..

ما الذي يجعل الدور موطأة ..

والوجوه المصابيح مطفأة ..

أنت إن يعنى في مزاد العفن

فبمن أحتوي ؟

بهزتك « الفتارين »

تلك « البوتيكات » واللاتات « النيون »
الحروف « المكهرية » الأجنبية
ذلك الزنأ الاضطرب يلف شوارعنا العربية
يسخ السمت والأبجدية
أنت إن لم تكن ..

حارساً للهوية

للقرى إهات الوطن

فلنن نتمى ؟

(٦)

أسمع الآن شكواك ..

تدع حينك ..

حين تدخن « غليونك » الذهبي

والمرارة ما غادرت شفيتك ..

وفي رثيتك ..

تغير طعم الهواء النقي

اشتبهت ..

اشتبهت ..

وها أنت وأسفاه انتهت ..

إلى أى شئ ؟

(٧)

تخلع الآن جلدك ..

ترحل وخذك ..

تهرب من وفيك القروى

تسكب النهر في فم ليض غيى

والجموع التي حبلتك ..

وكم أرضعتك ..

الفصاحة من ثديها السرميلى

أو كم حلمت بك يوماً تشب ..

شجاعاً أبى

أو كم كان صوت القرى في دماها ..

يردد لحنً إلى صباها ..

هو الآن متبجح بالسواد

قد تراه الحواضر أنا ..

وأنا تراه البوادي

ينادي :

بلادي

بلادي

(١١)

قادم يا حيون القرى فاستريحي

أنفضي عنك صمت الليالي وصيحي

غادري شرفقات التمتي ويوحى

بالذي تحملين من القهر في سنوات الجروح

بالذي مزقته الحوافر ..

حين ابتلت بالتعاسر ..

كل خيول الفتوح

بالذي ضاع من حلمنا في الزمان القبيح

(١٢)

أنفضي يسط النهر أذرع ..

فيضان المواقف يدفعه ..

لاحتضان الحقول

انتشت عاريات ..

تزف السابل ، ماذا أقول ؟

وحنيني إليك بليل اغترابي ..

يفجر ما بي ..

فاصرخ في وحنن بالنداء العليل :

أو إلى فقير ..

فقير ..

إلى وجه أمي ..

وطيب القرى في الصباح الجميل .

(٨)

كم انتظرتك ..

تناجيك ..

مهديتها المنتظر

كانت العين تبكي ..

إذا ما أهل قطار السفر

نسال القادمين ..

ألم ترقبوه ؟

ألم تشهدوه ؟

أما من خبر ؟

فتجيب الدموع ..

لماذا أتيتم ؟

إلى الصمت عودوا ، أما من مقر ؟

أوجستم لكيا موت الرجاء ..

ويولّد للحزن ألف وتر ؟

(٩)

أو يا زمن القهر ..

إلى أرى

عبر نافذة الطهين ..

وجهاً يشع بليل القرى

قد يحيى من النهر ..

حمله الطمي سر الخصوبة والاختضار

قد يحيى من البحر ..

لؤلؤة حررتها الشواطئ ..

خارجة من حيون المحار

أه من حرقه الانتظار

(١٠)

فرحاً سوف ياتي ..

اللغة البدائية

السيد الخميسي

هي الصحراء باقية تناديني
 تلملني وتأويني
 تعلمني
 حديث الرمل
 تمنحني النبوءات التي
 ما اقتضها ريح ولا مطر
 تخدثني عن الشهداء ..
 من عبروا
 صراط الوقت واقتحموا
 جبين الشمس
 وامتلوا
 جبالا لا تهاب الريح
 وامتلوا
 رمالا تملأ الوادي
 تناديك
 أنا ذرات واديكم
 أنا الروح الذي في الأرض
 أمنحكم
 سهيل الرفض أهديكم
 ورود النار واللغة البدائية
 أنا الماء المالح في
 غيايا الأرض
 مقتحما شرايفي
 نشيد الأرض
 والشهداء
 حقل الحنطة البيضاء
 ورد النار
 واللغة البدائية
 يزلزلي سهيل الرفض
 يخلعني
 ويغني
 شيخ قبلي الحمقاء
 واهتدروا
 دمي في الليل
 واقتسموا
 رغيف الدم
 واقتحموا
 حقول النور في أرجاء تكويني
 هي الصحراء باقية تناديني
 تعلمني حديث الرمل
 واللغة البدائية

بور سعيد : السيد الخميسي

الإصحاح الأخير مصطفى نجسا

مهداة إلى روح الشاعر الراحل : أمل دنقل

صقراً مصلوباً فوق الرايات العربية
في خارطة الوطن العربي المترنح
كانت بصمات يديك تحاول أن تلمس
كل خيوط الداء
كنت تحاول أن تجعل من نفسك قديساً
يترنم بأناشيد الإصحاح الأول
والإصحاح الألف
كانت نظراتك في العهد الآق
تستببط كل عذابات الزمن المتساقط
منذ البدء
كنت تحاول أن تبكي بين يدي « زرقاء »
تبكي وطناً ماتت فيه البنممة
— ولدت فيه الأحلام —
كانت عينك تحاول أن تستشرف
— أبعاد الغد —
كانت أشعارك ضوءاً يتوهج
فوق أنين الظلمة

العام الرابع والستون
كان اليوم الأول حين تلاقت روحانا
كان الوجه الفرعوني يذكرك حين أراك
(بلخنتون)
كانت جلستنا كل مساء
تنوزع ما بين (النرد) وبين (الشعر)
وأنا أستمع إليك :
« ماريا ، يا ساقية المشرب
الليلة عيد
لكننا نخفي جمرات التهيد
كان الشعر هواءك
تنفّس به
كانت كل حروف اللغة البكر تطفّوع
— حين تمد الكف إليها —
تشكل فوق دقات أشعارك نبراساً
قمرأ عربياً يتلألا فوق جبين الأرض الظمأ
للضوء

كنت نحاول أن تلمسك حتى لا تسقط
— في مملكة الشعر الزائف —
كانت أشعار الشعراء الغرقى في بحر
— الأحلام الوردية —
تنضاء حين يشع الألق المتوقد
في أشعارك

(فليكن العدل في الأرض ، لكنه لم يكن
أصبح العدل ملكاً لمن جلسوا فوق عرش الجمالجم
بالطيلسان — الكفن)
بين لونين كنت تستقبل الأصدقاء
الذين يرون سريرك قبراً
والذين يرون حياتك دهرأ
إنك الآن ترقد وحده
هل أتى المعزون متشحين بشارات
لون الحداد ؟

تري هل يكون السواد
هو لون النجاة من الموت ؟
ليتك الآن تعرف أن الحياة سدى
إننى الآن أقرأ شعرك . .
أحاول فك الرموز التي وهبتك
مفاتيحها
لكنه الموت . .
وهل يأخذ الموت منك سوى لحظات العذاب
والجنوى يا سيدى هل ترى ما يزال
يشتهى أن يكون الذى لم يكنه
يشتهى أن يلقى اثنين
الحقيقة — والأوجه الغائبة ؟
ليتك الآن تعرف .
أنك الآن تنبض في كل قلب يجب القصائد
كل قلب يجب تراب الوطن

مصطفى نجا



لماذا نزرع الحنظل؟

محمود ممتان الهواري

بلا عِقد .. على صدى من المرجان ؟
لماذا أنت عاطلة
وفي عينيك لؤلؤتان
ورغم دروبك الخضراء عاتية ..

ورغم طريقك المقروش بالأزهار .. باكية !
لماذا أنت جاثية
أمام الضوء في المرسم ؟
وكنت الخصب خالية ..
من الدينار .. والدرهم ..
ورغم الجوع .. ورغم العرى ..
ما فُرطت في المعصم
وصدرك نابض بالحب .. والأشواق
وقلبك لم يزل ثرا .. يضح الخير ..
ومد ذراعه المشتاق ..
فاهتزت جدائلها إلى الأعماق ..
وأنهضها من الكبوة ..
وكحل عينها بالزهو والصبوه ..
وكان عناق ..

وعاد على جناح الشوق فوق سفينة الغربة
وحين رأى ذراع النهر بالفرشة ممثلة ...
تلون صفحة الوادي ..
هوى والدمع في عينيه أسرابا ..
طهورا شقها الحرمان أترابا ..
وبث حنينه المخزون أعواما
وصب الشوق أنغاما
وأطبق خاشعا هده ..

وشاهدها ..
قوام موزق بالحسن لم يحلم به إنسان
وشعر دافق كالسيل في الوديان
والعينان نجلاوان .. عاتبتان ..
ورغم الهالة السوداء حولها ..
ورغم تسلسل الأحزان ..
يخلق في سماتها .. ملاك الصبر والإيمان

لماذا أنت يا محبوبتي الحلوة ..
بلا عيش يجمعنا .. بلا ماوى ؟
بلا فُرط ..

ورغم الحمس
 راح يمزق الأستار عن أجهضوا أحلامها بالأمس
 وألبسها ثياب العرس .
 وعاد النهر بالفيضان غلاباً
 وعاد الموج ضحاكاً . . ووهاباً
 يدغدغ خصلة الشاطئ؛
 وينشر فرحة الإنسان . .
 وظل بلهفة يسأل . .
 إذا كانت عقود القل ناصعة . .
 بصدور حبيبي أجمل
 لماذا نفرس الأشواك في الطرقات يا حبي ؟
 لماذا نزرع الحنظل ؟

ملوى : محمود مختار الموارى



الرحلة الثانية على الفراع

لها القلب يورق حين تمر
وتزهر بين الشفاء القصيده
لها حين يجتفني الدمع
في آخر الليل ،
أعلن طقس الحضور
أراها ..
أمد يدي إليها ،
وأغرق في لجة من شذاها
ولكنها مثل كل النجوم ،
تظل بعيدة ..
لها الحب من دون كل الصبايا
لها الحب حتى وإن منحتة سوايا
وها أنا أعلن في مجمع الفقراء ،
بأنك تبقيين طاهرة مثل أولى الخطايا ،
وأني سأوقد ليلة عرسك شمعة عمري الوحيد ..
فعاشقها ، وحده من يفك طلاسمها
وحده من تفتح بين يديه براعمها
في الطريق يحاصره التافهون ،
وجيش من الأدعياء يسد عليه الطريق ..
تيمم قبل المسير ببعض التراب ،
ونعياً في الصدر ، في وهج الجرح ،
صورة طفلة ..
وقال لمن شيعوه من الفقراء ،
أنا لا أصتق أن المواسم تأتي ،
عجافا ..
ولكن من يحصدون السنايل قلة ..
طويلاً تردد قبل الرحيل ،
ولكن بعض القرى في الجنوب ،
ألحت عليه
وقيل رأوه يمسخ دمعته حزن ،
على خد إحدى القرى في الشمال
يقال رأوه يعلم مثل نبي ،
ويسرف في قول مالا يقال ..
هي الآن في غيش الفجر حائلة
ونسيم الصباح يذثرها بالندى ،
ربما لحظة وتفتق ..

تجمع من حوله المخلصون ،

وساروا . .

ولكن ناقته في الطريق تداعت

وعشش في منكبها الكلال

ترجل عنها ،

وقبلها في الجبين ،

وسار على قدمين بغير نعال . .

لم تشد الآن يا سيد العاشقين ؟ . .

لم تشد الآن يا سيدى ،

ولحنك يعزفه الآن لص وقائل

إلام تردّد لحنك بين الوفود

وبعد قليل سيفضّب منك شيوخ القبائل

لم تشد الآن يا سيدى . .

للليل . . ؟

لقد سرقوها ،

وؤيّف وجه الطفولة منها

وها هي ترقص في حانة للسكرارى ،

فإن هوم الشاربون ، تولّت

وراحت تضاجع خلف الستار مقال . .

تشاغل بالصمت ملء احتمالي ،

وقال :

هو النهر لا يخذل الأرض ،

حتى وإن خذلته الجداول

وقد علّمتني البلاد التي أنكرتني

بأن العصافير حين تجمع تقاتل

وأن التراب يظل لمن حرثوه ،

وأن الساء مع المخلصين تقاتل

قليل هو الحب في زمن الأدياء

ولكن لكل زمان نبيّ ،

قمن قال إن أبا سالم ليس من هؤلاء

تجمل بالصبر حتى تلطي ،

وأوغل في العشق حتى توجع فيه السؤال

فقمح الطفيلة يعطى ،

وتبرّك الطفيلة يعطي ،

ولكن رُعب الحواصل باتوا ثلاث الليالي

بغير عشاء . .

فلله أنت ، والله صمت الإباء .

هو الآن في باب عمان شوق يدقّ ،

ولكن بوابة الوصل لا تستجيب

توسّل بالحب ، أظهر ختم النبوة ،

وشم الطفيلة في ساعديه ،

ولكن عمان لا تقبل الأنبياء

لك الله يا سيد العاشقين

ألا اقرأ سينفتح الباب ، إن

تتل فاتحة الفقراء .

يا شجر الزّاب

يا شجر الزيتون

في زى في عجلون

في كل بقعة من وطني المحزون

لا تستم للريح

لا تسبل الأهداب

يا شجر الزيتون - يا شجر الزّاب

الأردن : حل النزاع

شعر العقل والعاطفة

سأنتخب العقل .. لا أحفل
ألستُ إماماً به كلها
أه وأخى وصديقي الذي
أحاوره وهو من رقبته
فلا عقل للمرء ما لم يكن
محطته وهو أسطورة
ويحوي في قبضته أو على
شمول هو العقل لا حفرة
فليس يقال له : مؤمن

وقلت لعاطفتي : مرحباً
ويا قبلة الحب محمومة
ويا شوق .. يا قلب .. يا عالماً
ويا أيها الوعد وعد الهوى
تمز الضلوع .. فهل يرنجي
وتبني اللقاءات في هيكل
نحب الجمال والمانه
هو الكهرياء وأسلاكها
سأنتخب القلب .. لا أتكروا

فلا شك ترتبته الأول
أحاط به العالم المغفل ؟
بمر صدقاته أقبل
وبأس أعز بما يبذل
مع الكون يمضي ولا يذمل
من الوهم يبتاعها المغول
أفانين تصعب أو تسهل
ولا هو مستنقع مهمل
ولا كافر .. بل هو المرسل

وأهلاً فإنيك لي مغفل
ومهموسة حينما أحفل
تضج رؤاه وتستفحل
بك الشمس تطلع أو تافل
سوى الحذر والنهد من يعقل ؟
تقدست يا أيها الهيكل !
فلولا الجمال غيب الشعيل
فشمسيرة عندما توصل
عواطف قلب ولا تسالوا



القصة

- | | |
|------------------|----------------------------|
| أعراب إبراهيم | ○ عام مقتل الأنسة « م » |
| طه وادى | ○ أنت شئو |
| خضير عبد الأمير | ○ سفينة المساكين |
| أحمد دمرداش حسين | ○ الجفاف |
| مصطفى نصر | ○ المطاردة |
| السيد القاضي | ○ ميلاد قديسة |
| نعمات البحيري | ○ عند حدود المشاة |
| محمد كشيك | ○ إجنحة قديمة |
| سعيد بكر | ○ العودة إلى الوطن المفقود |
| محمد الشركى | ○ سهرة العسل البرى |

قصة عام مقتل الأنسة م

صحن عزيز حل ، يرجع تاريخه إلى عشر سنوات مزين برسم جميل لطاويوس .. أه لو تعرف سيدى المفتش كم هو جميل ذلك الطاويوس .. ألم يسبق لك أن كسرت شيئاً عزيزاً عليك ؟؟؟ لكن قطعاً لن يكون لديك صحن في مثل روعة ذلك الذى سقط منى .

(٧) الأستاذ المتقاعد يتساءل : كم هو الدخل الفردى لجين فوندا ؟

لأعرفك بنفسى أولاً . يا سيدى المفتش : أنا أستاذ أحلت على المعاش ، بالرغم منى ، وأكسر بالرغم منى ، من أسرة ريفية لم يبق منها إلا هذا الواقف أمامك لا تعمر طويلاً أبى رحمه الله مات وهو فى الخمسين ، أمى عاشت بعده ستين ثم غاضت روحها .. لم أكن أعرف أن الحزن يقتل صاحبه حتى رأيت أمى صبورة مغلصة وطيبة ، أما أبى ففاس أذاقها الأمرين .. رحمه الله ... لا أظن أن وقتك يسمح بأن تسمع قصة جميل إلى هذه المدينة من أولها ، سأختصر ، لا داعى للذكر طرولتى ، لدى مشروع لكتابة قصة حياتى لكن لم أقرر بعد هل سأكتبها على شكل مذكرات ، أم على شكل سيرة ذاتية ، لا شك ستقول ماذا فى مذكراتى أو سيرتى الذاتية ، فلأنا لم أشغل حراً عالية ، ولم أشارك فى فى مفاوضات السلام ، ولست أدبياً وإن كنت حاولت فلم ألق قسيمة أو قصصين فى إحدى المناسبات ، ومقالة فى فوائد الصبر أعرف أنه لا أحد سيهاجر بتمويل مشروعى ، لكن الشهرة شىء جميل يا سيدى

(١) السيدة د ك تتبأ بالحادثة قبل وقوعها

فى الساعة الثانية ليلاً بالتحديد سمعت ارتطام جسم ثقيل بالبلط ، كان زوجى مستغرقاً فى نومه - يتناول حبات الفالسيوم لتهدئة الروماتيزم - شقة الأنسة م تقع فى الطابق الذى يلبنى مباشرة ، كثيراً ما أسمع حوارها مع أشخاص يزورونها فجأة فى منتصف الليل .. كنت أسمع صرجهم .. أظن أنهم ثلاثة الأنسة م كانت بداية العصبية فى الأيام الأخيرة . أستطيع أن أحدد لك منذ تلقيها رسالة كنت صاعدة فى نفس اليوم صادفتها وهى تفتحها بلهفة لم تنتظر حتى تصل إلى شقتها لم تخبى كعادتها . اكتفت بأن رمقت بنظرة سريعة جعلتني أجزم بأن الأنسة م لم تكن عادية . فى ليلة تلقيها الرسالة كان لدى إحساس بأن شيئاً ما سيحدث .. وفعلاً تكاد إحساسى . أه مسكينة الأنسة م قل لى سيدى المفتش هل هى فعلاً أنسة ؟؟؟ كانت تتصرف كسيدة مجرمة . نهاية غير سارة لفناة فى مثل سنها . تريد الحقيقة يا سيدى المفتش منذ أول رؤى لى لها لم أطمئن لصبرها . الشهادة هى أنها كانت محترمة سمعتها فوق الشبهات هل صحيح ما سمعت ، أنكم سيدى المفتش لم تعثروا بعد على من له صلة قرابة بها ؟؟ عثمت قد تكون بلا أهل .. قلت لك من يوم مجيئها إلى هذه العمارة وأنا أنتظر أن يقع حدث ما . وهما وقد وقع .. زوجى يشكك فى قدرتى على التنبؤ ... يحدث ذلك على شكل إحساس داخل بالكآبة والقلق ، وباضطراب يفقد القدرة على التحكم فى حركات يدي .. قبل الحادثة كسرت كوبين زجاجيين وصحناً .. أه

المفتش ... الشهرة تأل بالمال .. في نظرك كم هو الدخل الفردي .. لجين فوندا « عشرة ملايين »! عشرون !! مائة مليون !!! تصور يا سيدى المفتش أن راتب التعاقد لا يكفي إلا لمدة نصف شهر ویشق النفس - لا جرالد - لا قهوة ، لا تستطيع سيدى المفتش أن تعرف مدى تعاسق ، فالحياة بدون قهوة لا تحتمل ، الجرائدسكن الاستغناء عما أها القهوة فصعب الجرائد أصبحت أعرف ما سكتيه منذ عشر سنوات من مثالا يعرف أن هناك أزمة . هذا أعيشه أكثر من الجرائد ، لا تعلق سيدى المفتش تسألنى عن الأنسة « م » ماذا سأقول لك ! سكان قديم في هذه العمارة أعرف أنها جاءت إلى هنا في الصيف الماضى .. أذكر أنى في الساعة التاسعة صباحاً أقفت كعادي متأخراً فسمعت صوتاً نسيوا - فى هذه العمارة يا سيدى المفتش ليس لدينا إلا العجايز - مما أثار استغرابي فتحت الباب فرأيتها تخاطب الحمال بحدّة .. قد يكون حصل بينهما جدال حول الأجرة أه يا سيدى المفتش كم هم شرهون هؤلاء « الحاملة » متران فقط ، ويطلب منك ممناً خيالاً !! لكن تريد الحقيقة .. الوقت أصبح صعباً ، لا علينا . في ذلك الصباح رأيته كانت ملامح وجهها توحى بأنها تعاني من شعور ما ، فسرت في تلك اللحظة بأنه شعور من يستأجر بيتاً جديداً ، لكن تأكدت فيما بعد أن تفسيري كان خاطئاً ظل ذلك التعبير ملازماً لوجهها ، أجهدت نفسى خمس ليالٍ بالتتابع مستعيناً بمعلوماتي في التحليل النفسى وانتهيت إلى أن الأنسة « م » تعاني من حالة « ذهان » Psychose في مرحلته الأولى .. « والذهان » يا سيدى المفتش يظهر حين يصبح الواقع مؤلماً يعجز معه الشخص على مواجهته يمكنك سيدى أن ترجع لكتاب « فرويد » الموجز في التحليل النفسى ، ففيه شرح مستفيض لهذه الحالة ..

والكتاب قطعاً سفيديك وأنصح كل مفتش الأمن بقراءة « فرويد » ... لا علينا في نظرك سيدى المفتش هل ترى في حادثة الأنسة « م » جريمة مدبرة ؟ .. من يكون المستفيد من موتها ؟ هل يحتمن عن أعداء الأنسة « م » مسألة الأعداء هذه يا سيدى المفتش جد مهمة . إبحثوا في مذكراتي أو أوراقها الشخصية ، قد تجدون أسماء أو عناوين أو أرقام الهاتف ..

أظن سيدى أن هذا قد يساعدكم في الكشف عن غموض الحادثة ، أما سكان هذه العمارة فلا يوثق بأقوالهم ، أنتعتقد أن السيدة « ك » قد تفيدك .. إنها صماء .. والسيد « ع » نوبات الصرع تجعله لا يفارق فراشه .. وحتى أنا يا سيدى المفتش لن أفيذك في شيء مهنة الطبأشير أهنكتي وها أنت ترى الحاتمة لا قهوة ولا جرائد والروماتيزم اللعين ينشئ مفاصل . أحمد الله أنى بقيت أعزياً .. وإلا كانت لي الآن

امرأة عجوز ثرثرة تفسد على خلوق . كالسيدة « ك » صماء مصابة « بالفالج » تكسر الأواني وتدعى أنها تكشف الغيب ... آخر امرأة عرفتها قالت لي إننى عجوز مكرمش الوجه ولن ترضى أبداً أن يشاركها الفراش منحوس مثل قل لي سيدى المفتش هل أنت أعزب أم متزوج ؟ أه لو تعرف مدى رغبتي في معرفة القتائل .. يقولون إن للمجرمين صفات مميزة « لامبروزو » يرى أن المجرم تكون له عادة جمجمة كبيرة .. وحسباً أراه في بلدنا فالأغنياء هم أصحاب الجماعم الكبيرة على الأرجح .. هذه « الأرجح » لا ضرورة منها يمكنك أن تزيلها سيدى المفتش لكن هل تظن أن شيئاً ما يستغفر ... لا أظن .. لا أظن .. رأتني لا يكفينى والأنسة « م » انتحرت أم قتلت لا أعرف بالتحديد ؟؟؟ أنا في حاجة إلى كأس قهوة يا سيدى دماغى متفخخ في حجم بطيخة ، سرعة الأحداث تزعجني لم أعد أحتمل ، لم أعد أفهم ... وإلا ما معى أن تموت الأنسة « م » ولا تموت السيدة « ك » !! هل تمك جواباً يا سيدى المفتش ؟

(٣) السيد « ع » لاحظ بأن الفقراء تكاثروا بشكل غيف ! عادة أدخل إلى البيت متأخراً لا أستطيع تحديد الوقت .. بالتقريب ما بين الساعة العاشرة والحادية عشرة ، طبيعة عمل تفرض على هذا التأخير ، أسكن في هذه العمارة منذ أكثر من عشرين سنة ، وهذا بالضبط هو الزمن الذى قضته زوجتي في قيرها في هذا البيت سيدى المفتش أقمت زفاننى الأول وسيكون الأخير أجمل في مثل صفى على أن لا يفكر في الزواج مرة ثانية ..

تعرفت على « نفيسة » اسم زوجتي ما رايك ؟ جميل اسمها اليس كذلك ؟ ... أه لو رأيتهأ فهى أجمل بكثير من اسمها ، هذه الجارة المقتولة كانت تشبهها في تصفيفة شعرها وللى مشيتها ليرحها الله حرام أن تنتهى بمثل هذه النهاية .. أنا أشك أن تكون انتحرت .. الانتحار يا سيدى المفتش لا يحصل إلا في حالة واحدة .. هل تأكدت من أنها فعلاً أنسة .. أقصد .. وأنت تعرف يا سيدى أن فتيات هذه الأيام يفقدان بكارتين بسرعة ، ثم ينلن بعد ذلك وليتها تتوقف عند هذا الحد !!! هل فحصتم الأنسة « م » عمتل أن تكون حاملأرجل بشاريين كنت أراها معه باستمرار حتى وقت متأخر من الليل يتحلان بهمس ؟ وسرعان ما يتقلب مسمها إلى جدال بلهجة غاضبة يفترقان بعدها وهى حزينة كنت ألع على خديها دمتين أغمم يا سيدى المفتش أنهما دمتان ، قد تقول إن قوة النظر عندي ضعيفة لكن ، قل لي : لماذا كانت تسمع وجهها في تلك اللحظة بالذات ؟؟؟ حقا إن منظر امرأة تبكى مؤثر « نفيسة » امرأ

فيها تشبه قصة الأنسة «م» طويلة مثثلة شعرها الأشقر يسندل على الكتفين بطلاقة ... نظراتها توزعها بنوع من الحذر مشيتها تكشف عن سابقين بفتين هذا الوصف الأخير من إضافتي .. لأن سيدى الفتش لا أستطيع أن أتقبل سابقين وكفى .. يعنى سابقين فقط «نفسه» زوجتى لم تكن لها ساقان فقط ، كانتا بفتين يضاوين الأنسة «م» على النقيض ساقاها منفرجتان قليلا ، وقيلان للنحافة ، لأشك أنك يا سيدى الفتش تتفق معى على أن السمنة أكثر ملاممة للأنثى .. وعلظ على المقاييس الجمالية الجديدة . يقولون الجمال فى النحافة .. أنا شخصيا لا أستسيغ المرأة النحيفة . تبدو لي كمعزة جرياء مريضة بالإسهال ... السمنة دليل العافية والصحة .. لا تحجل سيدى الفتش وقتل لى : هل زوجك سمينة أم نحيفة ؟ لا أظنها إلا كنيسة زوجتى .. أه يا نفيسى لماذا رحلت باكرا ، وتركتينى وحدى !!! لا تؤاخذين سيدى الفتش إذا توقفت عن الحديث فانا كسا ترى تؤلى الذكرى ولا أقدر أن أتلك نفسى ، بي رغبة فى البكاء لا تقاوم دعى الآن ... فهل يرضيك أن ترى عجوزا فى سن أبك أو أكثر يجهد بالبكاء !!!

(٤) السيدة «ن» تتكلم نيابة عن زوجها وتصرح بأن كل سكان هذه العمارة بدون ذاكرة

سأتكلم نيابة عنه ، يا سيدى الفتش فهو كما تراه عاجز عن الكلام قد لا يسمعكم وإن رفعت صوتك عاليا نقابى جرب الاعتقال أكثر من مرة فى الخمسينات حين عرفته كان جدوة متقدة .. الآن يكفى بالجلوس قرب النافذة صامتاً يراقب أطفال الحى يتقافزون ويلعبون بالكرة يتفرق الأطفال ويبقى هو شائخصا يصبره إلى حيث كانوا يلعبون لا يبقين من سهومه إلا بعد أن أشده من يده أقوده إلى المرحاض أعرف أوقات تبرزه ، إذا لم أفعل ، قد يتبرز فى ملابسه فعلها أكثر من مرة ، لا أتمك سراً إذا قلت لك أنه لا يعرف طريقه للمرحاض جربت معه أكثر من مرة ودائماً يقف فى منتصف الطريق ، ذاكترته لم تعد تسعف نسي ماضيه وأسياه أصداقته قبل أن يصيبه هذا المرض اللعين ، كان يقول لى إن زماننا انتهى ، علينا أن نفسح الطريق للأجيال الأخرى ، نحن مجرد قنطرة ، وبأسف لكون البعض ممن شاركوه مرحلة الخمسينات يصرون على البقاء ... أنا لست نادمة على أنى أقضى معه لحظاته الأخيرة .. فهو بالنسبة لى يجسد تاريخاً عزيزاً على ، صحيح أنه الآن عاجز وبدون ذاكرة .. لكن ليس وحده . فكل سكان هذه العمارة يعيشون هذه الحالة .. كل بطريقته الخاصة

كانت تبكى هى الأخرى حين أصرخ فى وجهها - فى الأيام الأخيرة لم أعد أفعل - أه يا نفيسى كيف أنت الآن ١٩ باردة فى قبرك وشتاء هذا العام بارد جداً ، سيدى إحذر من نزلة برد قد تقعدك فى الفراش تريد أن أحدثك عن الأنسة «م» مسكينة !!! أنا لم أعرف خبر الحادثة إلا اليوم ، اليوم هو عطلى الأسبوعية لا أغادر البيت ، ماذا سيفعل رجل عجوز وحيد مثل فى شوارع المدينة . جتها وأنا ابن العشرين سنة تصور هذا الشارع الذى تراه الآن وحتى هذه العمارة لم يكونا موجودين كانت هذه المنطقة خلاء .. المدينة كانت محصورة فى الشارع الرئيسى الذى كان يسكنه الفرنسيون وحدهم ومنع علينا نحن .. الحمد لله الآن لم يعد عندنا شارع خاص بهم يقولون هكذا .. لكن هل صحيح يا سيدى الفتش ما أسمعهم هذه الأيام أن الفرنسيين سيرجعون مرة ثانية ٢٢٢ لن أكذب عليك إذا قلت لك أنى لا أقرأ الجرائد ، وليس لدى مدياع أو جهاز تلفزة .. كل ما أقرأه قصص بوليسية هل سمعت بأرسن لوين ٢٢ أظنك لا قرأت عنه ، ، اللص الطريف ، يسرق من الأغنياء ليعطى للفقراء مثل هذا اللص يجب ألا يدخل السجن ، أرى وهذه مجرد وجهة نظر خاصة يا سيدى الفتش أن نقوم بمثل عمل أرسين لوين إذا كنا فعلاً راغبين فى تقليص الفوارق الطبقة .. لأنى لاحظت بأن الفقراء تكاثروا بشكل مخيف وهذا لا يشرف سمعة هذا البلد .. إنك ولا شك سيدى الفتش لا تشاغلنى نفس الرأى وهذا يبدى بحكم مهنةك فرجال الشرطة يكرهون اللصوص ولو كانوا ظرفاء كآرسين لوين . لكن ألا ترى سيدى أنه إذا لم يكن هناك لصوص فلن يكون لدينا ما نفعلونه !!! أه يا أرسين لوين حتى سيقبضون عليك ويرصونك فى السجن ... غير أن عزائى أن سجون فرنسا أقل عفونة فى هذه التى عندنا ... أصلدى يا سيدى الفتش إن أطلت عليك ، أعترف أن خطي «نفسه» أمرأت كثير ما نهتنى إلى هذا الخطأ ، تسميه عيباً ، وهى تؤكد أنه عيبى الوحيد . تقول إننى أريد أن أقول كل شىء دفعة واحدة ، وأتكلّم فى مواضيع عديدة دون ارتباط منطقى لا تلقى

تريد أن أحدثك عن الأنسة «م» .. غيابه بحكم عمل .. جعلنى لا أعرف الخبر إلا متأخراً .. يالها من حادثة فظيعة !!! انتحار ... لا ... أشك فى ذلك هناك لفز وراه الحادثة .. يدغية ... أو أكثر من يد واحدة .. عصابة .. أو حتى دولة أجنبية .. أكيد أن هناك سراً وتشارلوك هولمز وحده يستطيع معرفة اللغز . هذا لا يعنى يا سيدى أنى أشك فى قدرتك البوليسية ، إنما «هولمز» هذا عبقرى لولا نعمته لأكل الإنجليز بعضهم البعض !!! الباردة قرأت عنه قصة لضحية

عل ما يظهر من أسرة متواضعة في الحادثة غموض يا سيدى المفتش ، أنا ليس لدى ما أقوله لك أكثر من هذا فالآنسة « م » غُصَّتْها في قلى وأنا جـد حزينة . . . قل لى يا سيدى المفتش - متى سيكشف رجال المباحث عن استدعاء زوجى لملء وإيضاه ورقة المعلومات ؟؟؟

(٥) تـمـة : بعد ستوات !!! من مقتل الآنسة « م » آخر شاهد يسأل أين سيذهب ؟

لا أدرى هل أنت الذى جئت في عام مقتل الآنسة « م » أم أن سيداً آخر هو الذى جاء ؟ على كل يا لىلى ، ذاكرى ضعيفة فلا تؤاخذلى سكان هذه العمارة كانوا يتناقصون . . يخضى الواحد منهم وكأنه لم يكن . الأستاذ المتقاعد آخر ساكن شاهدهته وفى الغد وجدوا جسده مقطعاً فى سطل القمامة أمام العمارة لا أحد ينامر بياكتراه الشقق الفارغة ، ، سمعت يا ولدى أن صاحبها أفلس ، وأنها ستباع فى المزاد العلنى . . لا شك تعرف أكثر من غيرك مصبرى بعد انتقال هذه العمارة إلى مالك جديد . قل يا ولدى أنا فى سن جـدك لا تكذب على . يقولون إن العمارة ستهلـم لئبى محلها فندق للسباح الأجانب . . وأنا أين سيذهب ؟؟؟؟

المغرب : أهـراب إبراهيم

أعرفهم واحداً واحداً . . . فالسيد « ع » دائم الهليان بامرأة يقول بأنها كانت زوجة له يعود متأخراً ويقول إن طبيعة عمله تفرض عليه ذلك . . . وأى عمل ؟ لو سألت سيدى المفتش عن عمله لأحر أنفه خجلاً . تريد الحقيقة . . مهنته غير شريفة يتعامل مع زبائن من نوع خاص إنه سيدى المفتش يتاجر فى بنات الناس رأبته أكثر من مرة يتجسس على الآنسة « م » حاول التقرب منها كنت بصدد تحذير الآنسة « م » منه ، لكن المسكينة رحلت عنا ، نهاية قاسية لفتاة فى سنها !!!

أما الأستاذ هو يقول أنه أستاذ لكفى لا أثق كثيراً فى ادعاءاته ، فمن يوم عرفته ، وهو يتحدث عن مشروع كتاب يقول إنه عن حياته ، لا أدرى ما سيكتبه هذا البطل . . لو كان فيه خبر لما بقى أعزب حتى هذه السن المتأخرة ، أريد الحقيقة يا سيدى المفتش ؟ كل سكان هذه العمارة لا يوثق بهم عجائز فقدوا ذاكرتهم وأنا وحدى يا سيدى أشقى بذاكرى . كانت الآنسة « م » ستكون عزاء لى . أه لو تصور مقدار حبنى لها وإن لم تحض على وجودها معنا سوى فترة قصيرة . . آنسة محترمة والله يشهد على ما أقول . . لو لم يكن زوجى عاقراً لمتنيت أن تكون لى بنت تشبهها !!! يقولون يا سيدى المفتش أنكم لم تعثروا بعد على أحد عن له صلة قرابة بها . هؤلاء الذين قتلوها ماذا يريدون منها ؟؟؟ أظن أنها لا تملك مالاً ولا جواهر . فهى

قصه 'إنت شنو..؟'

اللى تعمل بزيارته غير موجود . قابلته الحالة فرحة . المرأة تعرف بالفطرة أشياء كثيرة . شىء ما أريتها ، لم يدرفى البداية ما هو ؟ ! ظلت تخرج من حجرة إلى أخرى كأنها تبحث عن شىء مفقود تفعله من أجل الزائر العزيز . نادى بصوت عال :

-- عزة . تعالى يا عزة . بشير هنا .

أنارت عزة حوش الدار كما يضىء الدرويش مساحه المريدن . وآها تقبل متشحة ثوبها الأبيض . عادت إليه الروح المغترية . لكن القطب أشاح بوجهه . يالك من قاسية أيتها المحبوبة . أعلم أنك تتعجلين الخطية ، وأنا كذلك وكرامة الشيخ المهدي . لكن جنبيات الوظيفة مستها روح شريرة .

وصلت خيوط دخان الفحم حيث تعدد الحالة الشاى . الدخان جعله يتخيل نفسه في عالم أسطوري . هو الشاطر بشير . وهى ست الحسن والكمال ، خطفتها على فرس وطار بها . إلى قصر حال . . طوبة من فضة وأخرى من ذهب .

-- اشرب الشاى يا بنى .

نظر إلى الكوب الوحيد مرة ، وإلى عزة أخرى . عادت الحالة إلى داخل الدار ، وعاد هو إلى داخل نفسه . حاول أن تقول شيئاً يازول . الكلمات تموت دوماً على شفثيه . يقتلها الفقر . لفت عزة الثوب الأبيض في حياء ، ومحاوله أن تبعد عينها حتى لا تلتقيا بالعينين الحاليتين . جداً عجيب أمرك يا عزة . لم أنت صليمة ؟ لا شىء بل مرة إنه صمت العذارى .

لا يدري كيف يخرج من دار حالته ملكة الدار . ترك الحارة . مضى وحيداً . مر عبر بوابة عبد القويم . ضريح المهدي يضىء على أم درمان النائمة سحراً خاصاً . يسير وحده ضائعاً في شارع كبير . أحس أنه يحمل أحزان النائمين . الكتمة والعتمة لمحيان به . وصل إلى الطوابى التى بناها المهدي في حشن النيل ليقاثل الإنجليز من خلفها . عندما كان طفلاً زار هذه المنطقة أكثر من مرة . ليت أيام الطفولة تعود ؟ أبوه كان مرتبطاً بالضريح والطوابى .

-- جددك الشيخ الطيب استشهد هنا يا بشير . لم تخف مدافع الانجليز . لم يستسلم . دماؤه جرت في مياه النيل .

سار بعداء شط القرن ، حيث يلتقى النيل الأزرق بالنيل الأبيض ، وتلتقى أجزاء العاصمة الثلاثة : أم درمان والخرطوم بحرى وغرى . الليل لم يزل صيباً بعد ، لكن الناس نيام . هذه الليلة ليست مثل أيام يناير المعتادة . الجو وطيب خائق . بدأ تائها في الضوء الخافت ، كما تاهت معالم جزيرة توى . توى ياتوى . . لماذا أنت تائهة في الظلام . النيل الأزرق . . ساكت ، صامت ، مملك يا توى . 11 الضفة الأخرى تيسدو صلصاء ، لا زرع ، ولا حركة ولا كلام . الناس نيام . نيام ؟ ! واق بتأمل طيفه الغريق في مياه النيل الأزرق ، وهو ليس بأزرق . كلام . كلام . نيام . . نيام ؟ تخمس موضع قدميه برفق ، وقد غاب القمر من السماء .

الليلة تعتمد أن يزور بيت الحالة . يعرف جيداً أن باباكر

الحزن الذى يكسو وجهها يشى بأن الأمر ليس خجول العذارى ١١ .

سبع سنوات مضت وهى تعيش على أمل أصبح سراً لو كنت تحبى كما تدعى لأعرت منذ سنوات . كثرات من جارات وصديقاتى جاهدن العريس ، بل إن بعضهم تزوجن .. وأنجبن ، وأنت تضيّع زهرة شبلى ١١ .

من المشلول عن موت البسمة على فم العذارى ؟ لا يزال الأمل يراوده . لا بد أن يقول شيئاً . إذا جئنا المراء أمام من نجيب فماذا يصنع إزاء من يكره ؟ ١ .

-- كيف أنت يا عزة ؟
-- وإنت شنو ؟

انضمت الحالة إليهما فى حوش الدار ، وأخذت تثرثر عن بنات الجيران اللاتي جامهن العريس ، وعن يابكر الذى يعمل دائماً فى الليل ، ياكبد أمه ١١ أحسن أن سطر الحوش بغوص به إلى نهر بلا قرار ، وسؤال عزة يتردد بعنف وصخب : إنت شنو ؟ ١ .

حاول أن ينتقل من ناحية النيل الأزرق إلى ناحية الخرطوم . بينما كان يعبر الشارع سائماً بالقرب من فندق هيلتون ، ظهرت فجأة سيارة مرسيدس تسير بسرعة شيطانية . لم يتحرك وقف كأنما يتنظر عاتقة خرافية لحياة عبثية . اختلطت فى ذاكرته المجروحة عوالم شتى : قبة المهدي ، طيف جده ، ووالده ، صورة أمه وعزة ، رئيسه فى العمل .. ألوان قوس قزح . توقفت السيارة على قيد أصبع ، وصوت الفرامل يحدث شرخاً فى سكوت الليل . نزل منها - هائجاً - رجل ضخم فخم ذو عمامة كبيرة وجهه يلمع فى الظلام . كاد يسقط إعياء ، لولا أن أمسك الرجل الفخم الضخم بتلابيبه . لم يعد لديه أذان تسمع شيئاً .. فشيئاً .. بدأت .. تصل .. إلى .. مسامعه بعض الكلمات : يوم . غشم . كلب ضال . من أين جئت ؟ لم تدبر منه أية حركة أو كلمة . هزه الرجل وهو يثقف بعيداً ، كما تقذف الليمونة بعد عصرها ، وصاح فيه :

-- إنت شنو ؟

طار الرجل الضخم الفخم بالسيارة كأنه عفريت ، ذاب فى ليل بلا ضفاف ، وسؤاله لا يزال يملأ ما بين النيل الأزرق والساه . وصوته يردد فى عنق وقسوة : إنت شنو ؟ ١ .

أحسن أنه يتوه بين شوارع العاصمة كما تضيّع سمكة صغيرة

فى بحر لجى . مر أمام قصر الصداقة ، بدت فى الناحية الأخرى لافتة كتب عليها « النصب التذكارى لإراقة الخمر » جف ريقه .. تخفى أن يصرق ، حتى هذا لم يعد قادراً عليه . انعطفت ناحية حتى القرن ، قدماء تسيرون دون وعى ، تعرف طريقاً قطعت سبع سنوات . هذه هى النتيجة .. التعب .. الظلام .. الوحدة .

أصوات متناثرة بعيدة تأتى من داخل سور حديقة الحيوان . أحسن أن صوته حبيس . أدرك أنه يسير فى الظلام . الذى فى داخله ظلام لا يرى فى الكون نوراً . ثارت فى داخله العواصف ، كاد يشك فى أنه يجب عزة . كيف يشك فى الشيء الوحيد الذى يؤمن به ، ويستمد منه الأمل والألم . تخفى أن يبكى على من ، أو على ماذا ؟ لا يدري ؟ ١

بدأ الجوع يزيد من إحساسه بالكآبة والعجز . لو كان العجز رجلاً لقتله . لكن العجز الآن هو أنا . أنا بشر إبراهيم الطبيب ، حفيد الشيخ الطيب الذى كان من أنصار المهدي منذ مائة عام . حدثني الأب كثيراً عن بطولته وكراماته ، صار كما تصوره المثال الكامل للإيمان والرجولة والبطولة . كان أبى يصحبنا ونحن صغار كى نأخذ العهد بجوار الضريح . ويطلب منا أن نقرأ سورة « الإخلاص » إحدى عشرة مرة . ثم ينادى كل منا به بما يريد ، وسوف يستجاب له . ورت أبى عن الجدة بعض فدايد ، يشفى من ترابها ذكراه . الأرض بالنسبة له كانت كل شيء ، فهذه وصية الجدة : « الأرض هى العرض . من بيع أرض جلوده فقد باعهم بشئ بئس » . استجاب أخى الكبير للوصية . أما أنا فقد تركت الأرض والريف بحثاً عن الوظيفة وحياة المدينة . منذ الصغر وأنا لا أقدر على الصبر والانتظار . عملت ساعى بريد فى هيئة التنمية الدولية . كل يوم أذهى بفخر من الخطابات وأعود بغيره . الخطابات تذهب وتجيء . تخفى . وتذهب . أما التنمية فعلمها عند عالم الغيوب . حسب أن بالثلاثين جنبها أستطيع أن ألبس جلباباً أبيض ، وأكل خبز القمح ولحم الضأن ، وأن أذكر مهر عزة ، وأبرأى وجدى . لكن الغلاء ظل يسمن على راتبي وبعض نفرة كنت أتمتع بها قبل العمل . يوم استلم الراتب نحاصر روح أبى عاتبة : لم تركت أرض جديك يا بشر ؟ لم بيعت الثوب الأخضر بنجلساب أبيض : إنت شنو ؟ ١ .

اختلطت فى الرأس المتعب عوالم الأحياء والأشياء ، وتداخلت الأحلام والكوابيس . مضى فى طريقه وشيع الرجل

لنضمخ الفخم والسيارة المسرعة بظردانه . رغم الجوع والوحدة أحس أنه يملك ميزة لا يملكها سواه . إنه وحده يقظان والكل نيام . تخفى أن يلقي بنفسه في النيل حتى يتطهر ، ويخرج منه رجلاً آخر ، فيه شيء من جنود الجلد الطيب ، خشى أن يتعلمه حوت مثل يونس قال لنفسه : إن الحيتان اليوم تعيش على البر .

حاول أن يعبر الشارع ، أخذ ينظر يمينا ويسارا خشية أن تصدمه سيارة أخرى . تعجب لما حدث له الليلة . عجيب أن يسأل سؤالا واحدا أكثر من مرة في ليلة واحدة ، والأعجب ألا يعرف له إجابة واضحة . هناك مواقف في الحياة لا يقدر الإنسان فيها أن يعرب عما بداخله وهو مع الآخرين ، لكن كيف لا يستطيع عمل هذا وهو يحدث نفسه : إيت شنو ؟ .

مضى بعد خطواته حتى يتشاكل عن وسائمه . أحس حركة سيارة تأل خلفه . اطمأن لأنه يسير على الرصيف . توقفت السيارة يهدو على مقربة منه ، صوت ينادى :

-- بشر .. تعال يا بشر .

لم يكده يصدق أذنيه ، ولا حتى عينيه . بابكر ابن خاله سائق شاحنة تنقل البضائع والخضروات بين العاصمة والقرى المجاورة . أخذ غير سائقيه الجهدتين . صافحه بضعف .

لم تبدو يذك باردة ؟

-- لست أدري .

أحس أن مفاصله قد تفككت ، وأن أشلاء جسده مبعثرة . الإنسان لا يعرف حجم التعب إلا بعد الراحة . تخفى لو استطاع أن يسوق الشاحنة ، إذن لأخذها وهدم القصور والبيوت ، ثم يجري ، ويهرب . إلى أن يصل إلى القرية ، إلى قبر جده . لكن الجلد الطيب صار مجرد ذكرى ، حتى سيفه التاريخي أصبح هندا ، لا يعرف من ورثه ؟ بل ربما باعه السويث من أجل كسرة خبز وقطعة جبن . أسر عجيب يا جدي : لقد خرج الانجليز منذ سنوات بعيدة ، لكن الأرض تصحرت ، والجفاف انتشر ، والسياء لسا تمطر بعد ؟ !

-- مالك يازوول ؟

أيقظه بابكر من شطحاته ، بينما الشاحنة تعبر أحد الشوارع الضيقة .

-- هل حدث شيء في القرية يا بشر ؟

-- لست أدري !!

-- لا تبدو على خير . لماذا ؟ قل أنا أخوك .

-- أحس أن روح جدي الطيب غير راضية عني .
-- ياربزل مازلت تقرأ الروايات ، وتحفظ المواويل ، ألم أقل لك أترك وظيفتك وتعال أعلمك السوقة .

-- حتى أمهر أصبحت أحس أني غير جدير بجها .
قال معايشا وهو يجرى عجلة القيادة : ألا يكفيك حب خالك و ... ؟

-- لأبد من عمل شيء .

-- ما هو ؟

-- لا أعرف بالضبط . سكت قليلا ثم أردف : هل معك نفود ؟ إني جائع .

-- معي بعض قروش ، لكن هل سنجد خبزاً الآن ؟

-- لست أدري .. على أي حال لست هذه أول مرة ..

نظر إلى صديقه نظرة إشفاق . مال بالعربة إلى شارع المناضل القديم على عبد اللطيف ، حيث يسكن بشير . راه تألهاوسط جلبابه الأبيض . شعره أشعث وعيناه قلفتان . أدرك بعض ما يعانيه . كيف يستطيع فقير أن يساعد فقيراً في الظلام ؟ خبطت له فكرة مباحة :

-- ليس معي الآن نفود . سأقدم لك بعض المساعدة . سأعطيك ثروة لا تقدر . أعرف أنك لن تستفيد بها . سوف نحمد أكثر من مشر . أنا سائق وأعرف قيمة البترول اليوم في الخرطوم . بعض الأثرياء يكتمهم شراء سيارة بسهولة . ونحن لا نجد رخيص خبز . لكن المشكلة عندهم هي البترول . أرايت كيف ستكون سعيد الحظ ، وكم أضحي من أجلك أيها الصديق العزيز ؟ .

بعدت الشاحنة عن الأضواء التي تعيط بالسفارة الأمريكية ، التي بدت مثل قلعة شاغة وسط بعض المساكن الشعبية . مال إلى ظل بنك فيصل الإسلامي ، الذي بدا غارفاً في الصمت والظلام . بعيداً عن الشارع نزل سريعا ، وطلب من بشير أن يلحق به . أخرج خرطوموا وعلبة فارغة . أعطاه العلبة بينما وضع أحد طرفي الخرطوم في خزان الوقود والآخر في فمه . أخذ يسحب نفساً عميقاً . تدفق البترول ، فوضع الطرف الآخر في العلبة . تبادل نظرات حب وخوف . الوقت يمر بطيئا ، ثقيل ، كثيبا . جارحا . تطاولت الثواني ، وامتدت اللحظات حتى امتلأت العلبة . سحب الخرطوم . أغلق الخزان . قال وهو يفتح باب الشاحنة في سرعة خاطفة : إياك أن تبيعها بأقل من أربعين جنيها . إياك ... إيا ...

طارت العربة . سار بشير وحده حاملاً الثروة التي هبطت عليه من السماء . أربعون جنيها مرة واحدة . عظيم . عظيم

أشياء لم يكن يعرفها . أخذ يسير على مهل وهو يتأمل البيوت
الثانية والليل المطيق . أحس بضيق حين تذكر الليل . تمنى أن
يطلع النهار ، وتمنى أن يغنى ، وأن يصل صوته إلى عزة في
ميدان الأنصار .

نسى عمله وهيئة التنمية وقبر الجند الطيب وسيفه ، كما نسى
الجوع والتعب . فجأة مرّ بخاطره شيخ الرجل الضخم الفخم
أحس أمعاه تتقلص والعربة الفارغة أضواؤه ها تعشى عينيه .
فاجأه شرطى نحيل في ملابس زرقاء وقبعة سوداء . لا يدري
من أين جاء ؟ شعر أمامه المسدس وصوته ناحيته ، وهو ينظر
إلى علبة البترول باكثر مما ينظر إليه ، وصاح فيه بخلطة : إنت
شنو ؟ !

القاهرة : طه وادي

جدا . نسى كل الآلام ، بدأ يفكر بشيء من الثقة . المال
يجعلنا أكثر قدرة . المال . المال . كل شيء في هذا العالم
المجنون . أربعون جنبها مرة واحدة . ماذا يفعل آه . . سوف
أزور قبر جدي وأبى ، وأرى أمى ، وأحمل لها هدية . لكن
الإجازات الآن ممنوعة . لا بأس فلتؤجل زيارة الأم . الأم دائماً
سمححة ، تغفر مهما طاللت الفينة وقست القلوب . لكن .
لم أفكر في البعيد وأنسى القريب ؟ سأزور بيت الخالة . وأخذ
هدية لعزة . عزة يا حبيبتي . سوف أكلّم بابكر في أمر الخطبة ،
ولسواذى ذلك إلى بيع نصف القدان الذى ورثته عن أبى
وجدى .

هل كنزه الثمين ، ومشى متشياً . أحس أنه بدأ يدرك



فتنه - سفينة المساكين

وإنما لإحساسها بقوة المفاجأة وخيبة أملها بنفسها وفتنتها ، ثم بضياح تلك الآمال الواسعة .

- لم تعد لي في هذه الدنيا ثقة .. ولكن لا عليك يا بنيتي نصبري ، فرميا لعبة الصبر تنقف عند حد الامتلاء .

ثم عاودت الدموع مجراها ، وكان وجهها ملتجئاً ، ربما لحسها الحقيقي النابع من كونها تلك الأم الضارعة في حب ابنتها والمتضانية أمام مسؤولية الحفاظ على نوع من الترابط والديمومة .

وأمام دموع الفتاة ومشاركة الأم ، انطرحت المسألة أمام الثلاثة قوية حادة .

الأم بقوى كامنة في عمقها نابغة من حنان غامر دافئ متطلعة أبداً لمستقبل محاط بها وفق دائرة البنت المائلة أمامها ووفق مستقبلها الذي حدده قريباها ، وكان خاتم الخطبة وتلك القضايا المتعلقة بيوم الزفاف هو مهما الأول . وحينما تتقارب الأيام وتتمثل صدئ سعادة ابنتها تتردد في البيت الصغير الغارق في ظلام الأزقة ، لا تدرى أي فرحة متطلقة خفية أمام اقتراب اليوم الموعد ، ألم هناك شيء لا بد أن يثقل بكل قواه تلك المتطلقات الخارقة بالحويوية والسعادة النابغة من أمل الأم بابنتها ، وأمل الفتاة بخطبتها وقريبها وأملها المشترك والمحدد بقيم حياتية بسيطة .

والبنت بحفنة الآمال الواسعة .. فتاة أمام واجهة جدران عالية تتأق بحيريتها الممتدة لأبعد وأعمق ، وتصطدم بتلك

أحس بأن لا جدوى من جلوسه إلى هذه الساعة . هذه الوهدة من السكون المتماثل تتماثل إليه وكأنها سحن سود تتقارب وتتباعذ ثم تتغاير لتكون غبار الليل الكثيف المنبت في كل زاوية وعطفة . ابتعد بنفسه بعد أن تكامل حسه بعدمية الليل . وحاول أن يعود ولكن إصراره الثابت على وجود الرجل وحاجة البنت إليه دفعه إلى المواصلة بالرغم من الابتعاد النفسى واللاجدوى المناسبة إلى أعماقة بين وقت وآخر . لم يكن في نفسه أدنى شك ، ولم تتوالد بذور القلق ولكن حسه الطارىء بعد تلك المفاجأة كان البديل عن الصمت والجلوس في تلك الوهدة خارج الزقاق أمام الواقع الختسى الجليد ، كما أن روحه المثابرة على اكتشاف كنه الشيء وهو في أول تكوينه وتصعيده كواجهه ، مكنته من اتخاذ قراره هذا .

حدث بعينين ثابتتين أمام ظلمة الزقاق ، وعادوهمه الوالغ في شكوك عريضة إلى إعادة جديدة لموقفه من كلتا المرأتين .. الزوجة والبنيت .. طالما لا حول لها ولا رأى بعد ذلك يأت عرض النموع كتعويض عن حالة ضعف ، ثم حالة اليأس واللامل .

قالت الفتاة لوالدها وهي تمهش وتشرق بدموع رقيقة صافية :

- لقد أعادوا ليئا كل شيء .. ونقضوا كلامهم .
أجابتها الأم وهي تعيد مشهد البكاء لا مشاركة منها فقط

العوارض من الحرمان اليومي لممارسة متعلق صغير ، وجود خاص تحلم به زمنا طويلا . . تلك الجدران الحجرية الرطبة وتلك الألوان الباهتة تعيد لقيمها برودة غمد وتسرى لكل خلية في داخلها طمنا هناك موجودة لا تحس ولا تملك الحرية الكاملة لممارسة بعض من متعلقات صغيرة لا يوجد أمامها شيء سوى تلك الأم تتطلع إليها بحب ولا تدري بأن حبها غير كاف لمنحها الثقة والقوة والأمل والانطلاق وبعد ذلك الاستقلال النفس لقد بدأت الحياة تحقق لها قسما من أمنياتها يخطبتها لقرينها .

والأب يكونه القوة الأخيرة المهيمنة على قوتين ، استطاع أن يكون رايه الغارق بسوداوية شوهاء تضافت عدة عوامل على انبعث فوريتها . فحينما عاد وكله أمل أن يجد الصفاء والألفة ومظاهر الفرح وجد الصمت الكامن قد انطلق وحام حتى التصق في عجا الزوجين الحزينين ، وكانت خلف صمتها قوة كمنية تدفع البؤس والألم والندم إلى الظهور . تطلع لكل ذلك مبهوراً فكأنما كانت الوجوه تنتظر ذلك الحدث الذي هز أعماق الأم وحضر أخمدود اليأس في قلب البنت وصمق الأب بتياره المسوس ليتنفض هلعاً لموقف زوجته وابنته هنا تصالح بعمق عن مدى إمكانية حدوث مأساة كبيرة في بيته . . وعن إمكانية التغلب على هذه المأساة . انتظر أمام وجهيها وتطلع بعمق واستشف أشياء كثيرة . . فوقف أمامها وانتظر .

قالت الأم :

- لقد أعادوا إلينا خاتم الخطبة .

- هذا لا يهم بالنسبة لي .

أحس بصدمة عميقة ولكنه تغلب ، وحاول ألا يعكس ما بنفسه .

أعاد كلامه مرة ثانية :

- هذا لا يهم .

قالت زوجته بإصرار :

- كيف . . كيف لا يهم . . إنها ابنتك ؟

سمع صراخ الفتاة في الداخل ، وركبها المصحوب بنشيج متقطع .

نارت في نفسه إحساسات الرجل الذي يجب أن يكون في عنوان القوة أمام حالات الضعف والاسترخاء التي التفت إليها صائلاً .

- لا يوجد شيء يستحق البكاء عليه .

قالت الأم .

- ولكنه نصيب ابتك .

قال الأب :

- إن مستقبل ابنتي ليس الزواج بقربها وخطبتها ذاك أما إذا كانت تريد رجلاً بهذه القوة وهذا الإحلاف فإن واجده .

ازداد بكاء المرأتين وارتفع التوتر الكامن في حس الأب إلى تنفيذ لفكرة وجود الرجل . لقد أعماه الغضب المتصاعد من كون ابنته بحاجة لرجل . . وأن خطبتها تركها بدون مرور . وفكر بذلك الإنسان الباحث عن المال والجاه والمكانة فلحن في سره وبدت لعناته تنطبع في صفحة وجهه ، وذلك الإنسان العاقر المقيت ولما كانت ابنته في تكوينها الأثوى تنتمي إلى عالم داكن مرت عليه عصور فسحقت مقومات الحياة النقية فيه ثم شدته بأغلال متوترة نابضة بالعنف والجور . نفس الأريام الرتيبة ونفس الأحلام التي لا تنطلق أبعد من تكوين الفتاة والرجل . الزواج والمرأة . الولادة ، القبر ، كل تلك العصور نبضت هناك فنسجت تكوينها الثابت وكانت الأم ، ثم الفتاة . وحينما بدأت تنفس أحاسيس الأثني سحقته سيطرة الأب وروحته الشديدة الانفجار وقوته العارمة التي في انطلاقها لا تعرف غير الأوار الملتهب والشواظ ثم تتحول إلى رماد خامد يبدو وفق العالم الرائن الترتيب بلونه الكاليع المعهود .

كانت نهاية كل شيء هي وجود الرجل للفتاة . . وأمام بكاء الأم واختفاء الفتاة في غرفها ، أصبر فكان إصراره لعنة ربما حاققت بالمرأتين لقد أعماه الحياج ولم تكن ليلته تلك سوى بداية

عبر باحة البيت وانطلق يواجه الطريق ، ركضت خلفه الأم ناضجة ، أمسكت به من ملاسبه دفعها بقوة ، أمسكت به أكثر ، لطمها ثم فتح الباب وخرج .

- يجب أن أجد لها رجلاً .

واجهته الظلمة فواجهها بقلب صلب وإصرار ثابت التفت رأى وجهه تتطلع إليه أن يعود . . مضى في سيره اقرب من دكة طويلة حجرية وجلس . ابتدأت خواطره تنثال وذهنه يتشطر مرور الرجل ، وكان لإصراره وعناقه قوة موحية بأن هذه الليلة يجب أن تتمخض عن حدث يعيد إليه موقفه الثابت أمام زوجته وبذلك يكون قد آمن بأن الرجل يجب أن يدخل الليلة على ابنته ، وأنيق حس عصيق ، كوهلة الليل . ألا تعود . . يجب أن تبقى وأن تنتظر لقد خرجت بإيعاءة نفس مشوش وتركتها بين الدموع وهدم الرضا ، ولكنك كنت أمام صلاة الرجال قوة الفولاذ ، وأبتعلت مسرعاً جلست هنا في الطريق لمواجهة للمارة هؤلاء يتلمسون الجدران ويتسمون أمام كل لقاء تحس

واجهه الليل ، بمحادث الظلمة وينفر من بقع الضوء الكابية .
أحس بابا درويش أنه الرجل المطلوب ، هذا الغز الذي
يستطيع أن ينشر بصمته وكلامه القليل روح الألفة والسلموى
داخل البيت وحتى في روح فتاته .

حاول مقتنعاً أن يمد يده ولكن بابا درويش ضحك وأمسك
بيد الأب طالباً منه وبرنة الرقة والمحبة أن يأخذ به إلى بيته .

- هيا فإن دارك دارى . . وما هي أمامي تلك الحياة الفارقة
بصمت الألم ورقعة العذاب المحساسة . . إن حسي معكم
يا أحيائي . فتقبلوا طاعتي الأبدية ، واجعلوها ماثلة أمامكم
فهى هديتكم إلى يوم جليل .

ارتعش الأب وقاد بابا درويش برفق ومر ظلالهما ودارا حول
الجدارن ثم الأرضيات الغامقة السوداء وانضخت بعنق الليل ،
كما كانت الزوايا مغمشة بلغز الحياة تقابلها جدران تعض يعوالم
صغيرة تتقاتل وفق منطلق سكورن نابع من كون الحياة بذات
نفسها معدة أولاً لصراع البشر وتحت طائلة الضوء والإشراقة ،
أماماضر وتتأق واستدقت فقد ارتأت تلك العوالم الغيبية
المستلثة سحراً أن تكون هناك غير زوايا الحجر وتحت لون الليل
وسحن الظلمة . تلك هي مزايا لعالم صغير يبتقى ليفتش عن
بديله ، الإنسان وتقيضه في كل شيء عدا الحس اليومي بالحياة
وقوتها .

بابا درويش يعيد للثلاثة وجه الإغراب المفجع في المأساة . .
نفسه هو الذي كان يبحث عنه وحيداً ، ليست صلة إنسانية ،
تقطع من واجهة الظلمة . . قلفته أزقة سوداء أشبه بتلك
زوايا المحصورة بين ركامات الحجارة . . يذب كما تدب
الحشرات ينشد لذته لداخله ، يحسها بأعماقه يتناول حتى على
أمان الإنسان العادية حينما قاده ، أحسن الأب بروحه تنطلق
وفق المفهوم الثابت لمعارات الدرويش ، فراح يردد ما كان
وما سيكون لقد قتله حبه وما أحس بأن تولده اليومى ينبع من
كونه ظاهرة متغيرة على كون هذا المصير الإنسانى غير المحدد
بتغيير تبعاً لتغيير النفس ، ويتبدل وفقاً لمنطلق الذات الخاصة .

حسه بالتغيير أمام ابنته ، تغيير نمط لعيش معين وكذلك
لحاجة ذاتية بحثة نابعة من تفكير آخر ثابت ، وما دموع الأم
إلا لاهد الإصرار الأبدى على التبديل والتغيير . إذن عليه أن
يصنع هذا التغيير الحسى لغفاته بنفسه ، ثم لماذا لا يكون هو
البادى . . ؟

لماذا تتقاذفه الذوات التى لا يعرف عنها شيئاً سوى شكلها
الثابت ؟

ضوء فانوس مرتعش . وكانت الأضوية أمام وجهك
وإحساسك المبتنى بالبلا جدوى من الجلوس ، يجب أن ينهار
ويتلاشى كقفاعة ميتة . ارتبطت بمكان يتلمس النور البسيط
النساب فوق أحجار الجدران ويتسلق لزجاجات الفوانيس
نظيفة براقه وكانت الذبالة صغيرة صامتة لا ترتعش
حتى أمام الريح المواجهة والملازمة على هيئة تيارات دفعت بها
التواءات الأزقة ودروها الساكنة فراحت تغدق الحيطان
والأبواب والوجوه القليلة .

أحس بارتعاشه برد قليلة وربما كانت حساً مرضياً التلف حوله
وأسدل نفسه كواجهة جانبية على بقية الدفء المتطامن في
أعماقه . . حاول القيام . . لا أحد يحر . وقد مضى على
سكون الليل ساعات طويلة ، وأحس بانغيار تام أمام قامة
رجل .

التفت فكان للرجل صوت مسموع وجلجل وكيس كبير
ومسيحة . . تراجع بخوف ورعشة ثم حلق جيداً وقال وقد
هدأت نفسه قليلاً : بابا درويش .

أمسك بابا درويش بلحيته ثم ضرب عليها بحركات
متلاحقة وأسندت كفه إلى صدره .

- ماذا تريد في هذه الوعدة السابعة بجلال الروح .

التفت عديفاً ثم لانت ملاحه .

- ابنتى يا بابا درويش بحاجة إلى رجل أجد غيرك في
هذه الوعدة . . لقد أقسمت ألا أنام الليل حتى أجد له .

- وهى . . ما موقفها ؟ .

- إنها . . لا موقف لديها غير البكاء . . ولا موقف عندها
بعد موقفى هذا .

- لقد ألئت بكم مصيبة . . فكانت عندك كالخربة ، وكنت
أكثرهم ألماً . . وبالفاتك المطلقة من فتاة الجند

- لقد أعادوا إلينا خاتم الخطبة ، وفسخوا عهودهم ويعد أن
كانت ابنتى أمام أمانياتها بزوجه فرحة مبتهجة .

- أصبابا كدر وفرح ياولدى بعد أن مس قلبها المشق تراجع
الأب إلى الوراء مفكراً والتفت عديفاً في وجه بابا درويش يطلب
النصح . . أو توضيح الرؤيا بالرجل الخارق الذى تكتنف
عوالمه كل الأشياء لحظة واحدة فقط بعدما أحس بأن الرجل
معتوه وهذه ملايسه وهياته ثم حسده القديم ومعرفته السابقة
لاسمة ولشكله العام كلها تحكى عن قصه طويلة - أمام ضعف
الروح والعظم . . متلاحقة قوية كحلاقات شديدة الوطأة يحس
بها الرجل ، بابا درويش ويشعر ، مع ذلك فهو هائم أمام

«لغى وقت سفينة المساكين على باب بحر جردك وكركم» .

وتطلعت الفتاة بنوع مقارب إلى حالة الخشوع وحينما فتح الأب عينيه أكثر ليواجه موقفه الجديد أحس بشائبة بفضاء أمام بصره وهناك كانت فثاته في وبعج تلك الغاشية تركع وبكل هدوء أمام القامة الطويلة والوجه الغارق بسمت الأسرار .

في مطلع الفجر انبثقت وشوشة ضعيفة لمجموعة من عصاير بيته كانت قد حطت فوق حبال ممتدة ومتقاطعة في عمش ضيق يصل طارحة البيت بسطحها الصغير المتعزل ، وكان لون الفجر كلون الغروب رمادياً يستمد أنواره من القى الشروق ويباخره المتسارع المحاط بشحوب أصفر وأخضر يتألق في شبه قوة غريبة دافعة نحو الأعلى كل ما يحيط بالأفق من سمرة شاحبة .

انفتح باب الغرفة المواجه لذلك المشى الضيق فطارت العصاير وانطلقت أجنحتها صغيرة متلاحقة تتصافق بسرعة وقوة تحمل تلك الأجسام الرقيقة النابضة بالندف والحيوية وظهرت قامة بابا درويش بطولها المجهود وضمرضها المغلف برتابة الملابس وبساطتها وجهرجات الصفات الشكلية المنبثقة من قوة ذلك الغموض . انطلقت العصاير وانطلق بابا درويش فاتحاً الباب دافعاً رتاجها إلى الخاطئ وحينما أنت المسامير وارتجت كتلة الأجسام المحكمة التغليف مع بعضها ذابت صفات بابا درويش واختفت باختفاء آثاره المتسارعة في منعطفات يمررها جيداً ثم لم يعد له صوت ولا أثر ، التف الأب حول فثاته واقتربت الأم تواجهه . . وكانت هي كطيف صغير يحملوه أن يتساج مع نسائم الصباح ولا يمشى الضوء ثم لا تبهره الضجة .

قالت الأم :

- ها . . ابنتي كيف أنت ؟

قال الأب :

- ها ابنتي كيف كان بابا درويش معك ؟

صمتت البنت أول الأمر ثم قالت :

لقد أوصاني بكتمان كل شيء ثم قال : ليلتي هذه فريدة ليلتي هذه حزينة . . وكان طوال ليلته ساهماً يتطلع إلى السقف وحينما خرج في الفجر ترك قرب فراشي كيساً معلوماً بالنفوذ حملته إليها مسرعة خفيفة . تطلعا إليه .

قال الأب :

- أرجعني يا ابنتي إلى مكانه ولا تحركيه قيد أنملة .

وأمام ذلك الإصرار وقف فكانت ابنته لا تعرف كم كانت احساسه جديدة ، وكذلك زوجته حينما غادرها ، لم تكن من موقفه سوى الغصة والألم ، ولم تعط لذلك التعبير الذي سيطر حل مشاعره أى منزل لكي تراه وتحدث إليه وربما هي قشرته الطاغية وربما هي لمته الدائمة أو ربما هي عاطفته الخالية . وحينما رأى تلك العاطفة الثائرة الخالية أحسها متلبسة به لا تفارقه إلا بقدم الرجل .

ودخل بابا درويش عدة أزقة ، وانبعثت عند مروره أكثر من غافية ، واخترقت قامته المبهدة أحماق الظلمة ، كانت لمسبحته الطويلة ولغلاوته الخرزية أصوات متلاحقة مهتزة برتابة تبعث في النفس مشاعر الغموض والحول والملل ، وأمام الباب توقف والتفت إلى دليله .

- دونك بابك فاطرها ، فإن النوم قد أخذ بمآلى العيون وانشلها من بقعة من برقة .

اقترب الأب وطرقت بابه مرة أخرى ، ثم انتظر وتطلع حاداً ببصره . . مساميرها عريضه صلبة تقع البوابة الخشبية وترسم فوقها مقرنصات حلالية وشيقة بداخلها أجنحة لطبور ومهية الشكل يحاطة بدوائر كبيرة منتظمة . مد أصبعه وتحسسها لا إرادياً بينما ارتفعت أصوات سحب الرتلج صالية من الداخل .

ظهرت الأم بشرها الأسود المنقط بخيوط الموسلين والمنسدل إلى الأسفل بينما يدها اليسرى تحمل المصباح .

دخل الأب وبعه بابا درويش . . وامتلأت الباحة بقامته وأصاب الأم ذهولاً لم تستطع بموجبه أن تفتح فمها أو أن تقول أية كلمة وإنما فزعت مسرعة إلى ابنتها تضمها إلى صدرها بحنو كبير .

قالت الفتاة :

- علينا الطاعة يا أمي .

اندحشت الأم لقول ابنتها وراجعت إحساس زوجها للحظة واحدة ، فأحست بشيء يتناقض في نفسها ، ولم تفهم ماذا تعنى كلمة الطاعة .

قال الأب :

- هذه ابنتي أبني تزويجك إياها . . ماذا تقول يا بابا درويش صمت بابا درويش لحظة ثم قال :

- هذه نعمة . . ومن لنا بنعمائه .

ثم رفع رأسه إلى السماء واتخذت لحية وضعاً مستقيماً وقال :

أعادت الكيس وتطلعت لمكان بابا درويش فأحسّت بحنين للرجل الغامض ثم عادت وفي ذهنها تتمدد أمنية أن يعود بابا درويش وكل ليلة . وفي ليلتها الثانية وحينما تطلعت لغرفتها أصابها حس جديد لم تألفه سابقاً ، وظل هذا الحس في غوح حتى حادت إلى نفسها وتطلعت بعينين ثابتتين لتجد الغرفة بهيضاء عارية من كل أثاث . . هنا بلاط الأرضية حجرى حقيق مبلع بمروق تتفاوت في الحجم والقائمة وهناك السقف يتحدد بمضللاته السداسية ومراهاة الكاكية ، وألوانه الغامقة سر على تلك الزخارف المتقادمة دخان ليلى الشتاء فأسأل الألوان إلى صيغة عميقة غارقة في قدم البعد ثم هناك الفراش يرقد بألوانه الكثيرة فوق تحت خشبي مضلع مصنوع بعناية وفي الجانب الأثالث بساط ألوانه بحدابة نارية حمراء وخضراء وسوداء وفاقمة زرقاء وصفراء يتحدد بمربعات ومستطيلات ودوائر تختفي وتتراقص واضحة ثم تعود إلى الظهور عاكسة لسطوح المرايا ومنطبعة في سقف الغرفة . . تلك رفاة البساط الذى توسده بابا درويش في ليلتها الأولى والذى أحس حينما استلقى فوله بأن الورود المرتسمة داخل المربعات والدوائر زاهية صفرية أمام عينيه وأن البساط قد انقلب به إلى نعيم الفردوس حيث الألوان والوجوه الجديدة وغير مألفة ، لا تتناقض وإنما تصمد رغم الظواهر المتجددة واتسابت إحساسه المجهد راحة جليلة لا يحسها في كل مكان .

وهذا ما عثر عنه بابا درويش وأصبح فيها بعده وبالرغم من ذلك أحس بفقر واقع الفتاة والندما وبساعة المكان الذين باللون والمرايا ، تطلع إليها فوجدتها تصيد إلى الجدران انعكاس المرايا والزجاج الملون الخزين .

وكانت غنوبها مبهدة . . لقد تطلعت إليه بعينين ثابتتين واستقبلته بوله الإنسان المحب . . وعند الضجر غادرها بعد أن كانت ساكنة وحسباً تركه نغمه أحس بنفسه تتبدد وأن السعادة كائنة هنا في واجهة المرأة وفقر المكان . هذه ليلتها الثانية لتقرب . . أتعود بابا درويش حاملاً أسواره الفريدة وعشقه الغيبى وسكونه اللينى المحب وإتسالاته الكاشفة عن كل ما سوله ؟

تسأل لات تدناح أمام ذكرى الفتاة الغريبة ، أمانيات يجب أن تتحقق أمام وجه الأم الساكنة الصابرة حل ما يجعله المجهول وربما في انتظار الأب هل كون الرجل هو بابا درويش الذى استطاع وبعدة قصيرة أن يكفنه المجهول من الأسرار في ذلك البيت الغارق في عمقه الأزقة . عاد بابا درويش في ليله الثانية وكانت حودته مع إشراقة النجوم وثقلها وسكون الأصوات ومودها ، وأزلال الفطيط الحسنى لاسقطيلته بلهسة الوجوه

الكاتم لجميع أسواره ، وكان في ليلته الثانية أكل ألفة ووداً وكانت هي أمامه كجارية مطبوعة تمشق مولاهم وفي الصباح لم تجده وإنما وجدت كيساً ثانياً .

قال الأب :

- إليك أن أحس المال يا ابنى .

وتطلعت الأم ثم ارتجفت في سرها وصمتت .

وفي الليلة الثالثة قال بابا درويش حينما وجد الكيسين في مكانها .

- المال مالك . . فهو حق أمام رغباتك .

- ولكنك مالك يا مولاي . . فلذلك بحاجة إليه .

تطلع بابا درويش إليها ثم قام من مكانه واتجه نحو البساط المفروش وسط الغرفة في الجانب الأثالث فرقع حاشيته المظفراء ذات الضمائر الصوفية وقال :

- الظرفى لوحننا وطفائنا في دليانا .

نظرت حينما أشار فكالت سائلتان تهربان تتألفان وتندثران نحو أسفل البساط .

أسمعت ناطقة وهي ماحوفة لآلاف القطع الذهبية وهي تتحدرد بعيداً وعلى أمتداد نهاية الذى البصرى .

ارتجعت ولقبتها ملكيت حسنها أمامه فرفعت نظرها إليه ، أحاد البساط إلى مكانه ألبت عليه فأمسكت يده وكانت دموعها تتلاحق وتندمد كغلسها التى باحت ثم اشرفت وبكافت أمام حالة اليأس الأولى في مواجهة تامة ، ولم تكن بذات القوى الأبدية أما حائلها البديهة . . مرحلة الشراء الغالية لشدة أحسنت بقوى غيبية تزل بها عوارض قابضة المطلق ذات جذور عريضة غائرة وكانت أمام حالة المطلق الواضح والنصبوا المكشوفى بوجود تام .

تطلعت إليه أكثر ، فطربت حياتك مسبحه ردت والهة إلى أسمائها وابتمست بحسنى الملامن ، أشار إليها برب بمحالة جديدة جوهرة ناسية ، هي نفسها ذلك النقاء المرتمش خلعت ملابسها بالنعكس ألوان الزواج في وجهها الخائل ، ارتدت ثوباً بسيطاً نالوه لها بابا درويش أحسب بالنقاء الأول بعبء وعيشته مسبحتها بطيئة سوداء كبيرة أخفزة أسمى كبت بمصداها خرج بابا درويش أمامها عاداً ليلته برب أمامها متبسمة فاضحة الفصحى الأرواب ، خرجوا والنساء في ظلمة الزقاق ثم ضباباً من مبدى الأولى .

الخطوات حذراً والملاحظات بدت ثقيلة توقف وكان حائراً التفت
محدقاً في واجهة البيت ، عرف أنه المكان الأول، تلك صورة
السيادة البيتية الأولى، وعاوده نفس الإحساس باللاجئ من
المتابعة . . إنها نفس العلمية الأولى مؤكداً أنها ضمن الحدود
المرسومة لعلنا اليوم، ثم شاهد الظل الثالث يمتد قرينه ويرسم
من أسفله ثم ينكسر باتجاه الجدار، يشعر بالهيجل من موقفه غير
الثابت ودار على نفسه ولم يعد لظله ذلك الوجود الحتمي، لقد
تركه خلفه وذابت الظلال هي الأخرى .

المراق : خطير عبد الأمير

صمتت الأم وكانت خرساء أمام حزنها العميق . . وأمام
الفراق المبهج والذي كانت صورته منطبعة في جبين فتاتها
وتذكرت كل شيء ولا سيما تحملها الذقيق بخصوص لعبة
الصبر . . دمية الغضب والامتلاء ثم الانفجار والسكين التي
هي الرمز لخلاص الضحية وها هي تشاهد ضحيتها أمامها تبدو
بغير معرفة ولا رؤية قديمة ولا حتى خلاص .

التفتت نحو الأب . أحس بها وتطلع بإصرار ثم سار يتبع



قصه الجفاف

حولهم كالسوار ، انقضت عليه أنشوطه من بين أكداش الظل المنعكس من العصور التشابكة ، ليطير به إلى الكهف . وهناك كان يمنحهم فرصة النزول العادل . قتلة وليسوا مقاتلين . وهذا ما طالعه في جفاف عيونهم الصديقة ، وعدة فرانضهم المصحوبة بنشيج نابع من قلوبهم المتخمة بالجبن . وتلدو حربته بالسؤال أمام عيون الكهنة المنكشمة إزاء الوحشية العاوية في عينيه : لم أطعمت مناسر الجوارح ، عيون الجياع ؟ . كلمات خبياً يرفقها القدسي ، ولم تعد تعنى شيئاً بالنسبة له ، تتناثر من الأفواه ، التي كساها الربح بغشاء مقزز من الزيد : الألواح المقدسة . قانون القرايين . الأمن . وغفوس حربته شيئاً فشيئاً في ثنيات شحم الصدور الراجفة ، لتجرب أعماقها باعثة عن ذلك الجواب ، الذي سيجد إلى نفسه سكينتها . وفي كل مرة كانت الحربة تطفو من أعماق صدور الكهنة خاوية كسا أبهرت . وعند انقاس الطقوس الأخيرة في شاره ، المتشيلة في سحب ودفن قتلاه ، فطن إلى أن عيونهم التي نداهها الموت ، تحمقه بذات السؤال : لم ؟ رياه . وكأنهم رغم بشاعة خطاياهم المظلمة بالدماء ، وفرصة النزول العادل التي منحها لهم ، ضحايا كالمصفدين من الأسرى .

صغار الطير الذهبية الزغب ، تتساقط كالأوراق الجافة من قمم الشجر ، وهي تلحن تلك السحابات الجديده ، التي حطت على ساء القرية ، وأبت الرجل ، حتى هلكت بذور الخنطة في الأرض التي حرثها الجفاف صراراً ، فأنبت ذلك

كان رأسه الضخم المحروط بهالة من شعر نافر كالأسواك ، يطل في تلمص حذر من فوعة الكهف ، ثم سرعان ما يغفوس في عتمته مصحوباً بزجرجة حيوان ، أطبقت عليه أطراف فخ حكم . قادمون لا عالة ، فرائحة كلابهم الذهبية ، التي لا تخفى فرائسها ، بدأت تكوى منخريه . إنه لا يخشى تلك الحراب الزاحفة كحيات الجبل في أثر الكلاب . فالأفاق الرحبة الزاخرة بالنسائم السماوية ، التي لا يظلم كائن في خضمها ، ملاذ تنهج إليه روحه المشدودة من زمن ، على الصخر ، بالثار وكلاب المطاردة . لكن هناك شيء ظل يحول بين روحه وما تنفوس ، هو تلك العيون المشنوقة ، التي لا تكف عن الأئين في دماء يسؤالها المضي : لم ؟ سؤال غرزته العيون بأعماقه ، وهي مدلاة من بين غصون شجر الصلب - مشاقق من أشجار الكافور ، التي تمهدتها يوماً بالرعاية من أجل بخور الكهنة ، نفس العيون التي ظلت جاحظة بالسؤال من بين أغصانها ، إلى أن أسبلتها مناسر الجوارح . وحتى المعجوز الذي كان يلقيه في صباه حيات النبق مقابل أن يطلق اليمائم التي علققت بفخاخه المتوارية بين عيدان الخنطة ، توالت عليه حراب الكهنة ، حتى تحولوا ينبوعا الرحمة في عينيه إلى نقرتين بلا قرار ، يتخبط فيها صدى السؤال ، الذي علق من يومها بدماء ، وما انفك يكوى حناياه .

كان يلاحق الكهنة كخيال ترسمه الظلال ، حتى إذا ما خلج أحدهم حذر ، وحملته منيته بعيداً عن سياج الحراسة الملتف

الضباب الساخن ، الذى حفر أخايديه على الشفاه . أضاء النساء جلود مدلاة على صدور نائته العظام ، تنعصرها أفواه الصغار فى إصرار يائس ، فلا تستجيب ، فيعلو صراخهم ، لينتفع الأثاث الواهنة النسيبة من حناجر الطيور ، التى أنهكها العطش ، فبسطة أجنتها على التراب . أما الرجال الذين تقرحت ألدأقهم بفعل ما تسف من سخونة ، فقد انقسموا إلى إفريقيين : فريق راح ينشئ التبن فى أواني العصافير ، بحثا عن حبات الحنطة الضالة ، وفريق خر كانت أظافره تدور ، وتدور بلا جدوى بالترية ، التى أحاله الحفاف إلى كتلة صماء ، أبت أن تجود ، حتى بالدرنات البرية المرة المذاق .

الطائرة اللامية الضئى ، تخترق السهل بعجلاتها المتسرعة بدماء الطيور المسجاة ، أنات الجوى الحبيسة تنائر من خلف سياج الحراسة . والسادة القادمون من المدينة - وقد فارقتهم كبرياؤهم - يصافحون نبيهم الأبيض بحرارة ، ثم يعيثون أمامه الشاحنات بالحنطة القادمة من حقوله ، التى روتها قديما دماء العبيد من الأجداد . طبول الكهنة تعوى كذئاب بعد أن نالوا حصتهم من المعونة ، بينما الشاحنات تمضى بالحمولة ، إلى حيث تلك المدينة الأوكولة ، التى اعتادت أن تزرد وقت الخصب ، أشهى ما ينته غرس القرية .

عيون الرحمة تنضج بالغضب فى وجه العجوز المكسوب بأصباغ الحرب ، والمفطى صدره يدرع من الأشلاء العطشى لصغار الطير ، التى كانت أنامله تمز عليها بأسى ، وهو يشير للجائعين بحريته ، إلى صوامع الغلال المملوكة للكهنة :

- هذى الحنطة لكم ..
- قالوا
- حنطة النى الأبيض ؟
- حنطة النى الأبيض ذهبت لأتباعه . ولسنا من أتباعه . قالوا :
- أيها الأب . أى حنطة إذن تمنى ؟
- تلك التى سلبت منا وقت الخصب ..
- قالوا مأخوذون :
- .. إنها حق الكهنة ! كما جاء بالألواح المقدسة ، التى نتلوها ألسنتهم ..
- ييست أفدتهم . فرددت الأكاذيب ألسنتهم . قالوا :
- بالدعاء يستمطرون الساء .
- الأرواح الجذابة ، لا تجلب سوى الفناء .

وبعد سقوط العجوز ، تكسرت كل موجات الجياح على

سياج الحراسة المتلف حول صوامع الكهنة ، والمزود رجاله بحراب مصنوعة من معدن له لمعان ومضاء البرق . ثلاث ليال بعد المجزرة التى أريقَت فيها دماء الجياح ، والدخان المنسل من مياخِر الكهنة لا يتوقف عن الطواف بأجواء القرية ، حتى هذات النفوس تماما كسرب نحل خذره الدخان وفى اليوم الرابع خرج الكهنة على الناس وهم يتخطون مخافتهم ، التى تعلمها المظلات الرطبة ، وراحوا ينثرون فوق الرؤوس حبوب الحنطة ، فتلبست الجياح حى الأثرة ، وراحوا يزحفون هنا وهناك ، ليجمعوا الحنطة المنتثرة على التراب . وعندئذ انسابت من أفواه الكهنة على قصف الطبول ، أحكام الموت التى شملت كل الأسرى من أتباع العجوز . ومن خلال غمامة الدخان المتدفقة من المياخِر ، التى استعر أوارها ، بدت حبال المشائى وهى تتلوى ، كما لو كانت تعابن متصلص بين أيدي الكهنة ، ثم اتبعثت من جوف الغمامة ، تراقيل راحته تجمد عادية الشبى التى فاض خيرها على الجياح ! . وعاد الجرح يفتك بالقرية من جديد ، بعد أن تبخرت من الأحشاء هبة الكهنة ، وبقيت الاستغالة الصامتة للعيون المشنوقة ، مطلة على الجميع من بين الفسوف ، ولا أحد يجزى على تحريرها من إهانات مناسر الجوارح ، التى حطت بالمشرات على أشجار الصلب ، فبدت فروعها كما لو كانت مجللة بسواد من ريش .

ديب البناح الراكض خلال السكون ، يصك أذنيه معلنا أن النهاية قد دنت . والرائحة الدائبية ، التى غمرته قبل ديب البناح ، قد بدأت تتوارى إزاء بشارت النسلام السماوية الوافدة من فوحة الكهف ، فاحتد بصره بطوى فى صجلة غلالة العتمة التى تفصل بينه ، وبين ابنه الكاهن الأعظم المتكورة فى ركن الكهف . صيده الأخير الذى اقتنصته الأنشوجة عن طريق الخطأ ، وإلى الآن لم تمتد إليها يده ، فقوانين النزال العادل لا تشمل النساء . لكن الآن ومع ذنو النهاية ، فإن قتلها هو الحزن الأبلى الذى سيودعه قلب أبيها ، ثم يرسل على متن النسلام السماوية إلى حيث تلك الأفاق الرحبة .

شد قبضته على حريته - تقدم صوبها ، وقد تدمم بياض عينيه . صرخات متلاحقة تنوء برعب متوسل تصدر منها . شملته رجفة كبئت قديمه برهة ، استأنف بعدها تقدمه ، وقد أخذ وجهه يشرع بعرق بارد . وعندما مست الحرية نحرها ، همست راجفة والحواف الحادة للجدار الصخري تدمى ظهرها :

- لم ؟

وشلت يده قبل أن تفوس الحرية فى صدرها . (لم) أخرى مشبوبة التوسل ! إنه لم يعد يحمل المزيد منها . سؤال محض

الضحية ، والمحلفة من بين جنات الكهف الظلمة ، تنسف في عينيه شدا نورانيا يذيب جفاف نفسه ، ويثر فيها حينما جازوا إلى الرحمة . وبلا وعي تراجمت ساعده بالخرية ، وتنحى لها ، فاقفاله :- تعذر إلى الحياة وهي لا تكاد تصدق ، ثم استدار إلى فروع المكهف ، وقد استرد وجهه علوية الملائحة الإنسانية ، وراح يملأ رثيته عن آخرها بالنشائم السماوية ، قبل أن تذروها في الفضاء سراب الكهنة ، التي باتت على مشارف الكهف .

وفي فجر اليوم التالي تكلمت صحابة بلون بسرته ، قرب قمة الجبل ، وبالتحديد حول الكهف ، ثم ماليت أن راحت تتساقط على هيئة قطرات فضية . ظلت تراكم وتعلو . وعند الظهيرة اندفعت منحدرة خلال المسارب المؤدية إلى القرية ، فإذا بها مقدمة سيل حارٍ ، انساب خلفها باعثا الحياة في لحاء الشجر ، الذي اعتصره الجفاف ، حتى كاد أن يسكت نبضه .

[illegible]

ليس الذئب الرطبة المناسبة عبر مساهم ، يندى لهاث
والروحش الرابض في أغواره ، والفراشات ذات الأجنحة



قصه المطاردة

ومات غازى ، وترك الثلاثة بلا شيء . يسرقون ما يجدونه . يأخذ المخبرون ويضربونهم ويقودونهم لقسم الشرطة . ولكن عثمان اغتنى فجأة . اشترى دكان (بقالة) يملكه خواجه . البعض يقول إنه نصب على الخواجه ، وأخذه منه . والبعض يؤكد أنه قتل الخواجه بعد أن أجبره على أن (يقوم) على الورق . أتى عثمان . جسده كبير . وجهه ممتلئ . الكل كَفَّ عن القول عندما أتى . ابتسم الولد محروس . صاحبت أمه :
— أهلا بالرئيس . البيت نور !
وقف وسط الصالة الواسعة . اقترب أمين منه ، مد له يده :

— أهلا . اتفضل عندنا
وأشار إلى شقته .
صاحبه في تناقل . رجاله يقفون خلفه .

صار عثمان هو الأقوى . رئيس جمعية أبناء الحي . يدفعون اشتراكات شهرية له . وتقدم الجمعية لهم المقاعد في المآثم والأفراح ، وبعض الخدمات الأخرى . لم يتختره أحد رئيسا ولكنه نصب نفسه هكذا . ولم يستطع أحد أن يعترض .

في الأفراح يردد الملقنون اسمه كثيرا ، ويدفعون كثيرا . «النقطة» وصاحبها الرئيس عثمان ورجاله . يعطون نقودا لشقيقه ليظهرها في صورة تناسب مقامه ومكانته .

الصراخ يزداد علوا . الولد محروس براوغ وسط الناس . يشدونهم إليهم . يصبح :
— لن أتركه . سأقتله !
أمين يقف صامتا . امرأته وابنته — ياسمين — تقفان خلفه . رجل من سكان البيت أمسك بمحروس .
— عيب عليك يا محروس . أمين مثل والدك .
اقترب أمين منه . قال في ود :
— يا ابني . لا تتعب نفسك هكذا . أنت في منزلة ياسمين ابنتي . مثل ابني غاما .
الكل يعرف أن محروسا لا يفعل هذا ، إلا لأن عثمان غازى خلفه .

الولد محروس مازال في عناده :
— لن أرتاح إلا إذا طردتكم من البيت .
أمين يخفي ما يحسه . يود أن يمسك محروسا ويرميه خارج البيت . يستطيع هو هذا . فالولد محروس لا يملك سوى صوت مرتفع . ولكن ماذا يفعل مع عثمان غازى ؟
عثمان كان صغيرا . يذكره أمين جيدا . كان يدفع العربى الكارو خلف أبيه «غازى» الرجل العجوز المهالك ، ومعه شقيقاه : حامد ومرسى .

يضربهم الرجل في جنون . يسرع أمين . يخلصهم من الرجل . غازى لا يقدر على الاتفاق عليهم . صار شيخا ، وصحته لا تساعد .

وللحق فهو لم ينس أقاريه قط . إذا ما اختلف أحدهم مع آخر (من أبناء الحي) أسرع هو إليه ، ونصر قريبه ظلماً أو مظلوماً .

ولسوء الحظ أن محروساً هذا قريب لعثمان .

..

صاح عثمان :

— ما الذى يغضبك يا محروس ؟

تحدثت أمه بأكية :

— إننا نُظلم وأنت موجود فى الدنيا . أمين هذا أراد أن

يضرب محروس أبني .

تدخل أمين مسرعاً خشية أن يُظن عثمان به سوء :

— الموضوع ليس هكذا . ياريس عثمان .

صاح غاضباً :

— إننى لم أسألك . أنا أتحدث مع أقاري .

شده رجل من رجال عثمان :

— هو لم يسألك .

صاح محروس :

— هو وزوجته وابنته يعتدون علينا أنا وأمى .

قال فى تحدٍّ

— ما عاش من يقدر أن يعتدى على واحد من أقاري .

ورأس أبى الذى لا أحلف به باطلاً لن تبيت ليلتك فى بيتك

يا أمين .

بهت الرجل . صاح :

— وأين أبيت ؟

شده الرجال الكثيرون . صاحوا به :

— ليس له شأن بهذا . تصرف !!

قال رجل من سكان البيت :

— أتركه هذه المرة من أجل .

أمين يعرف أنه قوى . ماله كثير ، ورجاله كثيرون . بل

ومعه أكثر من هذا . الرجال الذين فى حاجة لأصوات الناحيين

متأهل الحي ، يخرجونه من كل مشكلة كما تخرج الشعرة من

العجين .

لهذا صمت أمين . تراجع إلى أن وصل إلى باب شقته .

التصق به .

زوجته بكت :

— والله ياريس عثمان أمين مظلوم . ومحروس قريبك

يعتدى علينا ليل نهار .

سببها أم محروس . صاح فيها :

— اسكتا . أنا قلت كلمة ولن أرجع فيها .

قال رجل آخر من سكان البيت :

تعال بات عندى الليلة يا أمين .

صاح هو ثانية :

لا . لن ينام فى البيت كله .

صاح رجل عجوز قاتلاً فى تودد :

— لا تتشدد هكذا يا ريس عثمان . الموضوع سهل . ولا

يحتاج لهذا .

صاح رجل قريب لعثمان فى الرجل العجوز :

— أرجوكم . لا يتدخل أحد .

أحس أمين بأنه يريد أن يجلس . أحست زوجته به .

اقتربت منه . وضعت يدها على كتفه مشجعة .

وقال رجل — قريب لأمين (يسكن بعيداً عن الحي) :

— أمين سينام الليلة عندى .

أخذه وساراً . وعاد عثمان ورجاله خلفه .

لم تتم زوجة أمين ولا ابنته . ظلنا ساهرتين طوال الليل فى

انتظاره .

(٢)

همست المرأة فى أذن أمين وهو نائم بجوارها ، والبيت

بعيدة :

— ابتك لم تستطع احتمال أم محروس . فردت عليها . فأتى

عثمان غاضباً .

ويكت المرأة . قام الرجل من فراشه :

— ماذا حدث ؟

— أمر أم محروس وبناتها أن يمتلن ملابس ابتك . وأن

يضربوها .

لم تستطع المرأة أن تكمل . فهم الرجل ارتعد ويكى .

..

سار أمين وسط الشارع شاردًا تمامًا . ظهره منحرف ووجهه

مجد . البعض يجيبه . يرفع يده ألياً ويرد التحية . أوقفه

صديق :

— ماذا بك ؟

— لا شيء .

— أراك على غير عادتك .

— لا شيء .

— إلى أين ستذهب ؟

كان قد سار . تركه الرجل مندهشاً .

نادى أمين بأعلى صوته :
 -- يا ريس عثمان .
 خرجت زوجته . قالت : غيب .
 -- ماذا تريد منه . إنه نائم .
 قال في نذل :
 -- أرجوك . أبطله . محروس قريبه تابعني . وعثمان ،
 زوجك ، قال أن نأتى إليه ، إذا ما فعل شيئا .
 قالت في ضيق :
 -- أليس له شاغل سواك أنت ومحروس هذا ؟
 قبل أن يجيبها كانت قد سارت .
 وقف أمام الباب في ضعف شديد . إنه لا يرى الذين
 يسرون أمامه .
 خرج عثمان . يرتدى بيجامة بيضاء . قال لأمين دون أن
 يجيبه :
 -- ألن تنتهى من حكايتك مع محروس . أقسم برأس أبى
 الذى لا أحلف به باطلا إن لم تنته فسوف أرمى أثاثك في
 الشارع . وتبحث لك عن سكن آخر .
 ابتسم أمين . قال :
 -- أهلا بك يا ريس عثمان . إني آت لأشكوك لك .
 أجاب غاضبا :
 -- أذهب وسأت وراءك .
 ولكن أمين ألح :
 -- برأس أبىك . تعال معى الآن قبل أن يذهب لعمله .
 أنت رئيس الحى هنا . ونحن نعيش في حمايتك . وكلمة منك
 مبادء أن تنهى هذا كله
 قال في ضجر :
 -- أسير معك بالبيجامة هكذا ؟
 قال أمين ضاحكا :
 -- خطوات قلائل . وتنتهى المشكلة . ثم تعود ثانية لتكمل
 نومك .
 سارا معا . الكل يقف عندما يرى عثمان :
 -- اتفضل يا ريس عثمان .
 وأمين بجواره يتسم في ضعف . يرفع عثمان يده في
 كبرياء :
 -- شكرا .
 وصلا للبيت . وقفا أمامه . بجوارهما كوم زبالة كبير .
 يرمى الناس الزبالة فوقه . وتأتى سيارة البلدية كل عدة أيام
 تحمل الزبالة .
 خرج محروس عندما سمع صوت عثمان . وخرجت أمه
 وبناتها . أسرع أمين وأخرج مطواة من ملبسه طعن عثمان في
 قلبه . أسرع محروس داخل البيت وأمسسه وبناتها خلفه .
 وارتقى عثمان فوق كوم الزبالة أخذ يخرج شخيرا هاليا .
 والناس ينظرون إليه من بعيد .
 لم تَحْدَ يد إلى أمين !

القاهرة : مصطفى نصر

قصه ميلاد قديسة

وسرعة الاستجابة ولم يكن الاحتفاظ بهذه الأشياء كلها في حالة جيدة عبثاً ، وإنما لحكمة ، فهو يحلف بها إذا اقتضاه الموقف الخلف ، ويضيف إليها - وذلك في عظام الأمور - رأس حضرة العمدة .

كان أبي يأخذ للحراسة على النهر أهبة مبكراً ، فإذا ما أزلت أشهر الفيضان لا يفتأ يردد على مسامع أمي :

— أنا تارك ورائي امرأة تساوي عشرة رجال ، اهتمي بالأولاد والبقرة والغنيط يا أم إبراهيم .

— كله على الله ، اعتن بنفسك وعملك ، ولا تحمل هما .

وكنت فخوراً ببنوني لها .

ومع ما كانت تعانيه أمي - في غيبة أبي - لم يكن يظهر لنا منها ، ولا لغيرنا غير الصلاة والجلد ، وكنت أعجب لها ولأحوالها ، فهي لم تتوان مثلاً عن القيام نياحة عن أبي في غيبته بواجب كان يؤديه إذ هو حاضر بيننا ، وما أكثر ما فرض على نفسه من واجبات حرص على إيفائها ، وكذلك لم تكف أمي عن مواساة زوجة أو أم استدعى عائلها للسخرة ، وكانت أولى بالمواساة وأكثر منها . ولا أنسى ليلة اتصل المركز بالعمدة وكلفه بترحيل عشرين رجلاً من القرية مع خضير مخصوص للمناوبة في الحراسة على النيل .

امتثل العمدة - كما هي عادته - وكان من بين الذين وقع

كان ذلك قبل أن يقام السد العالي ، ويمجز الماء خلفه ، وتنتهي مخاوف الناس من أخطار فيضان النهر الجسور ، الذي لا يؤمن له جانب ، ففي أشهر الفيضان وكانت تصادف دائماً فصل الصيف ترتفع مياه النهر ، وتغطي الجزر التي تتخلله وتتسرب من خلال الأسكن الضعيفة الهشة في الضفاف ، وتهدد القرى الواقعة بجانبه ، وتندرها بالإغراق والتدمير ، وحينئذ ينشط رجال المركز ، ضباطاً وعساكر ، ورجال الري ، مديريين ومهندسين ، ولا ينقطع لهم مرور على الشاطئ ، لإصدار الأوامر ، وإبلاغ التعليمات ، أما الذين يقومون بحمل التراب والردم فهم الفلاحون من قريتنا والقرى المجاورة ، ولا يتطلب جمعهم وترحيلهم جهداً ولا وقتاً ، فما على حضرة مأمور المركز إلا أن يبلغ إشارة تليفونية إلى عمد الناحية ، فيهبض هؤلاء بالأمر أكمل قيام ، وعندهم لذلك قوائم أعدوها ، يحتفظ بها بعضهم في رؤسهم لوقت الحاجة ،

كان اسم أبي يتصدر قوائم المدعوين دائماً ، وكان غيره يذهب ويعود إلى أهله وزرعه أما هو فتتمد نوبته شهراً وربما أكثر من الشهر .

— رجل عنيد ، لا تهتز شعرة في رأسه أمام سطوة العمدة ، ولا يقيم وزناً للشارب المسنون الذي يحتفظ به شيخ الخفراء تحت أنفه ، متراثلاً تماماً مع قطعة من النحاس الأصفر اللامع ، تحمل رقمه ، ويحرص على تثبيتها في واجهة لبذته المتطاولة التي تستقر في رسوخ على هامة ضخمة توحى بالبلادة والاندفاع .

الاختيار عليهم « شعبان البرلسي » زوج « بية » ولابد أنكم تعرفونها .

علمت أمي بالبنا فاهمها وأزعجها ، وأسرت فارتدت ثوبها الأسود السايغ ولقت طرحتها حول رأسها ، وتوجهت وأنا أتعلق بذيل ثوبها إلى بيت شعبان وبية وقد هالتي ونحن نسير في الطريق أن يدها كانت تمتد كثيراً إلى خديها لتجفف بطرف كمها دعة غلبتها على وقارها وتصبرها ، وسمعتها تجميع بكلمات لم أتيناها ، وصادفها في الطريق شيخ إحداهن ملفوفاً من أعلى إلى أسفل في السواد ، وسرعان ما جمع الحزن بينهما ، وتبادلنا الهمسات الأسفية .

— مسكنة بية .

— أليس في البلدة غير شعبان ؟

— منهم الله .

وأدرت من بعد أن الجزع على شعبان لم يكن لشخصه ، وإنما الجزع كل الجزع على بية الوحيدة ، التي لم يقدر لها أن تنجب كباقي النساء ، ورحيل شعبان يغلفها لوحدها ويتركها للضايح .

في دار شعبان تخلق النسوة حول بية ، يجرن خاطرها ، ويواسيها ، واتحت جانباً مع لداني من الأطفال ، نلهو ونلعب ، غير مكترئين بشيء مما يدور بجوارنا ، ولكن الذي لا أنساه ، ولن أنساه ما حييت ، أن بية وقد بلغ بها الانفعال قمته أراححت متدبل رأسها ، وكشفت شعرها ، ودلفت يدها إلى طوق ثوبها ، فأخرجت منه ثديها وعرتة ، ورفعت رأسها إلى السماء وصرخت :

— يارب ، انصفني عن ظلمي ، وانتزع شعبان مني ، يارب ، أنت عالم بي وبوحدي . ولا أذكر أن جسدي اختلج في حيائي كما اختلج في تلك اللحظة ، فقد اجتاحتني شعور طاغ بالفزع والرهبة .

تسللت في هدوء ، ولصقت بجسد أمي وتشببت بشبابها محاذراً من أمر جلل يوشك أن يقع .

— لابد أن الفيضان قد غلب الرجال على أمرهم ، وهذّ الجسور ، وطمع على الشواطئ وهو الآن في الطريق إلينا ، لينفذ فينا قضاءه وحكمه .

— النهر . . . الفرق . . . آه من النهر ، وآه من الفرق .

كنت أعرف عن النهر والبحر والمحيط والفيضان الكثير والكثير مما أسعته من الأولاد الذين سبّقوني إلى المدرسة ، وكانوا يدلون علينا بما علموه ، وما لقنوه من معلمهم وكنا

نقلدهم ، ونحفظ ما يرددون ، ونؤمن به .

— النهر ترعة كبيرة جداً جداً ، يجري فيها الماء ، ومن ماء النهر نشرب ونسقي الزرع ، والحيوان ، ولولا الماء ما عاش إنسان ولا حيوان ولا نبات .

— الفرق بين البحر والمحيط أن البحر أوله هنا وآخره هناك في آخر الدنيا ، أما المحيط فلا أول له ولا آخر ، وماؤه عميق يتصل بالماء تحت الأرض ، وقاعه ملعب العفاريت .

— إذا طغى الفيضان على الشاطئ اكتسح القرى ، وحلها هي والناس والحيوانات وألقى بها في البحر .

— « سيدى على » فقط هو القادر على أن يفتح فمه ، ويشرب كل الماء ، ويحصى الناس من الغرق هذا إذا لم يكن مشغولاً بأمور أخرى .

— ماذا يارب لو كانت قريتنا على جبل عالٍ ، أو حتى على حافة الصحراء ، فلو وصل إلينا الماء ، واملنا في زخفة فسوف يلقي بنا في نهاية الأمر في الصحراء ، وهناك يوجد أمل في أن تتجمع ثانية ، ونعاود تجربة الحيلة ، أما أن يلقي بنا في البحر . . . لطفلك يارب في العودة إلى الدار وصل إلى أسماعنا أصوات أعيرة نارية تطلق ، وزغاريد وصياح :

— ميروك يابلدنا ، النيل نزل ، وزاوة الداخلية أبلغت حضرة المأمور أن مقياس الروضة سجل هبوطاً في منسوب المياه ، وحضرة المأمور طلب من العمدة تأجيل ترحيل الحراسة حتى إشعار آخر .

لم تمالك أمي ، وصاحت في المرافقات :

— لا إله إلا أنت يارب ، دعوة المظلومة بية .

ولم تلبث تلك الكلمات أن سرت وترددت بين المرافقات ، ومنهن إلى الجموع الحاشدة ، وتناقلتها الألسن في تلقائية ، وأضافت إليها ما أسعها به الخيال .

— نفسها طاهر البنية .

— مظلومة المسكنة .

— اتقوا دعوة المظلوم .

— منهم الله الظلمة .

— ربنا كبير .

— نعم ، لا يغفل ولا ينام .

ونسى الناس النهر والفيضان والثائين ، ولم تعد الستهم تلهج إلا بذكر بية امرأة شعبان البرلسي ، ودعوتها التي تفتحت لها أبواب السماء .

— ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون .

—

—

وفى تلك الليلة ولدت فى قريتنا قليسة جديدة .

— شميخة أنت يا بيبى .

— لا بد أن فيها بركة .

— من يدري ؟ الناس أسرار .

— يودع سره فى أضحف خلقه

— ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون .

الإسكندرية : السيد القاضى



قصة عند حدود المتاهة

ينشق ويتلحن فإذا بأحشائه قاعة واسعة أنيقة الأثاث على طراز مسلسلات التلفزيون ، كانت الجدران والمقاعد مكموة بنفس القطيفة الأرجوانية وكانت الأرض طرية دافئة ، تحسست جسدي الذي كان متردداً وساقطاً العاريتين وسرعان ما سمعت وشيخ جهاز التكييف فراح كل الأشياء من حوا ، تستلقي ، بعضها وتدثني . . والموسيقى تعزف في تناغم مع الأصوات التي تتغير ألوانها في الدقيقة الواحدة إلى عشرات الألوان . . لم أجد شيئاً أفعله فرحت أنفوس المكان وأدير رأسي نحو كل الاتجاهات ولأحد في القاعة وراحت عيني تتسلق الأشجار العارية المرسومة على ورق الحائط وأرى من وجهي وجوها كثيرة في المرايا التي انتشرت على الجدران . . مر وقت ليس بالقصير ولم يأت أحد وصارت الأصوات بألوانها المتغيرة والموسيقى التي تحفت وتعلو على كل جنبات القاعة إلا الجانب الأيسر الذي كان معتماً وكان ركاباً من الظلمة يحيم عليه ، فحفت في نفسي هاجس أن ثمة شيئاً يربطني خلف الستائر المسدلة أو الناحية اليسرى ، شعرت بالتعب يغزوني فتحسست بضع خطوات إلى الخلف حيث المقعد الوثير وما أنا ملت بجذعي إليه حتى أخذني وغاص إلى قاع قريب ثم صعد وعاد ليأخذني إلى نفس القاع ثانية ومازلت والمقعد على حالنا هذه حتى شعرت بحالة الخوف تمسخني في المرايا الكثيرة إلى تماثيل مذبذبة راحت تبدأ قليلاً عندما خفت الموسيقى وكشف الضوء الكثيف الجانب الأيسر فافصح عن رجل وسيم في ملايسه الأنيقة ، يحمل ملاصق وقورة ، اقترب قليلاً وجلس على مكتبه الذي تزامت عليه

كنا نقف غريبات متجاورات أمام الباب ، كل منا تسقط عينها في كتاب تقرأه ثم ترفعهما ليتبدى في الأفق حلم يراود الجميع فسرعان ما ألقت الوجوه بعضها .

عندما دق الجرس نكست الكتب وارتفعت المرايا من الحفائب الجلدية إلى مستوى الشعر والعيون والشفاة ثم هبطت إلى مستوى الخصر فالاستدارات ، كان الرجل الذي ينادي أسماءنا بديننا متأنقا في بدلة رسمية وعلى شفثيه ابتسامة رسمية هي الأخرى ، فردت قائمتي ورفعت صدرتي وسرت بخطي واثقة لما علمت أن اسمي هو الأول ، كان الباب مطناً بقطيفة أرجوانية لامعة مرصعة بكرات ذهبية تأخذ من الشمس المتسللة في استحياء أشعتها فتبرق في عيون الداخلين . . فتح البدين الباب وظل مسكاً به حتى ولجت للممر الضيق ، كان الدفء اللذيذ يقابل وجهي وجسدي فيلغني إلى الداخل وكانت الأرض مبسوطة بالموكيت الأرجواني الطرى الذي تفنص فيه الأقدام فيأخذها في حوادق . . وكانت الجدران نغمة بورق حائط له نفس لون الموكيت وقطيفة الباب . بعد خطوات قليلة لاح على الجانبين تماثيل ذهبية لأطفال كالملأكة تلوح بأيديها واجنحتها ، كان الضوء خافتاً ينتقل في أرجاء الممر مع كل خطوة أخطوها إلى الداخل ، وكانت الموسيقى تحفت وتعلو وبدأ لي أن أسير في طريق جدار من نهايته جدار زجاجي سميك لكني شعرت أن الأرض قبله زلقة ووجدتني أسرع رغماً عنى وكنت أرقن أنى سأرتطم به لاهالة لكني وجدت الجدار

أوراقنا ، تنال ملقا عليه اسمي وتقدم منى ببطي هادئة
كانت عيناه ضيقتين غير عميقتين وكان أفقه وفيما أطويها يصل
عينيته بكتفها فيه الواسع وكانت ملاحه عن قرب تغرب
في أعماقها شاعرا ، شاعرا ، شاعرا ، عدداً نقاداً دار محبة وأسى
وسألني في أدب جم إن كنت أريد شيأ ما فقهه وقبل أن أرد
ضغطة يده على أزوار فوق مكتبه فالتشق الجدار وانفتحت طلاقة
شبه وديعة ، فاجنب القهوة واللبن والسكر وقطع من الحلوى ،
نأولج ، قهوق المضبوطة كما أحبها ، وما إن رشت قليلا منها
حتى شعرت أن رأسي يدور ويدور منى يستقر لحظة أن أضغط
على بداية عيني اليمنى ، شعر أن شيأ ما في رأسي ضغط على
أزوار فوق مكتبه فالتشق نفس الطلاقة عن طبق صينر عليه بعض
الحبوب وكوب من الماء ، هذأت رأسي قليلا بعد الحبة
الأولى ، راح بنظر إلى الملف ويقلب صفحته ويتحدث معي
من المؤهل والكلية التي تخرجت فيها وعن عدد أفراد أسرتي
وأوى حتى سكنته والطابق وعدد الغرف وترتيبي بين الأشياء
وطالب أن أريه صوراً لأفراد الأسرة إن كان معي بعض منها ،
أنت ، أجب ، وأجب ، بالوقوف والسير أمامه قليلا ثم رسم خطوطا
لباشيرية على الموكيت وأمرني بالسير خلفها فبدت في الأرض
تتحاذر إلى الأمام لكن شيأ في نفسي جعلني أتجاوز خطوطه ،
راح ي . ألقى من يدهش الأشياء بلغة أجنبية فاجتبهت عنها في
سرعة ، أخذ نفسا عميقا فتأفقت هيكله ورحت أنظر إلى المرايا
الكثيرة على الجدران ، كانت تعكس من نفس الرجل رجالا
كثيرين ، نفث ، سيحارة في وجهي فاهتت ملامح القاعة وسط
الدخان وعندما تبددت كان الرجل قد تلاشى تماما . فجلست
مكائنا انتظره . شيدت يدي وأرخيتها قليلا على ساقَي
المضمومتين وأنا أشد ثوبى حتى لاتبدو عاريتين رحلت أحلق في
القاعة والجدران وفي الزوايا وعجزت كل المرايا أن تعكس غير
وجهي فذهرت بأخوف يتسلل من خلف الظلمة التي تكومت
في الجانب الأيسر ثانية ، رحلت أحلق قدمي وأنتقل في القاعة
على أجد خرجا ، كان الموكيت يأخذ قدمي ويغوص طويلا ثم
يعبدها متممة لاتقوى على الخطوة التالية ، وكانت هناك أنية
قروانية غير مكتملة على الجدار المقابل لم أرها من قبل ولوحات
زربية لأشخاص مسوخة إلى زواحف وحيوانات بالوان باهتة
وصوت جهاز التكيف يتلاشى مع صوت الموسيقى الذي تخفت
ويعلو ، وعادت الأشياء تتغير في الدقيقة الواحدة إلى عشرات
الألوان ، ظلت جامدة في مكان وقد تصلب جسدي ولاحت
في هواجس كثيرة كلها تدفعني للهروب لكن الباب كان يبدو من
الممر الضيق مغلقا تماما ، وراحت الموسيقى تتحلى كمنزوفة
عاب ثقيل الوطأة يتلفني في قبضته القوية ، بهشت عن نافذة

الاستدارة التي يحلها من الأعلى حصري قائلا « هذا يجب أن ينقص قليلا » . . . هتافى باننى قد وفقت في الامتحان وهو يسك يدي ويغنيها طويلا بين يديه وابسماته تتسع . . . تتسع ثم تتلاشى . . . وأنا أعيد عليه سؤالي وهو لا يسمعه . .

كانت الأضواء قد بدت كالدوائر المتلاشية ، سرت نحو الباب وأنا ألملم نفسي وأجتاز الممر الضيق الطويل ومنايل الأطفال تلوح بأجنتها الحجرية ، كان الموكيت منحدرًا إلى الخلف فبدت خطواتي ثقيلة ، عندما اقتربت من الباب فضع دون أن ألمسه ، كانت البنات واقفات يرفعن المراهبا ويتكسن الكتب ، وكان الضوء غزيرًا ثابتًا ، وكان الرجال في نفس المبنى الكبير يلون الرجل الذي رأيته وينفس ملامحه وثيابه ويلون جهاز التكيف والموكيت وورق الحائط الذي ينشق

القاهرة : نعمات البحري

واقترب مني ، ثبت سبابته اليمنى أسفل ذقني وراح يدير رأسي إلى كل الاتجاهات قائلا : « سأنتك كثيرا ولم تردني » . . قلت لنفسى فلأوفرّ عنه الحديث مع هذا الرجل وأنا كل يقين أن إجابتي لن ترضيه لكنني كنت أود الخروج من ذلك المكان فقلت له « إن القماش مستورد » . بدا عليه أنه لم يقنع بإجابتي فاستدار وأمرني بالسير إلى الأمام ودخل المخطوط الطباشيرية ثم إلى الخلف وعاد يسألني عن نوع البارغان والماكياج ثم الأفلام التي أراها والشرايط التي أسمعها والحبوب المهدئة التي أتناولها والكتب التي أقرأها وعن احتمالات أن أفكر في الزواج خلال فترة عمل عندهم وعن الأحاديث التي تدور بيني وأصدقائي حين نتزاور وعن أشياء كثيرة كانت تبدولي تافهة . اقترب من المقعد وجلس فغاص إلى قاعه القريب وصعد فبدأ لي تحت الضوء ككومة من الملابس الأنيقة ، أحس بنظراتي تخترقه وأنا أكرر سؤالي ، ليس ابتسامته وهو يقترب مني ويضرب برفق على



قصته | أجنحة قديمة

«سائلة على» إليه ابيه ، أنتم الفوائيس والله ، نعم . ، أنتم الفوائيس . لقد صليت في زاوية «على» كثيرا ، وسهرت أياها في نكبة البحر ، وعشت ليالي وصلحات في دوائركم ، أهلا ، أهلا . (كانت المياه الدافئة ، السمراء ، تجري ناحية الجزيرة ، التي راحت تتلألا بالخضرة في جلاء النور الساطع) .

— هل تعرف ؟ قال الرجل ، وهو يعبث بالبحية البيضاء الطويلة : «كان جلدك الكبير درويشا . نعم ، درويش ، ولكنهم يقولون : مجذوب . هم يقولون . ماذا في درويش ؟ كان يحب الله ، يعلق المسابح ، وينام في التكايا ، يلبس الخواتم في أحبابه» .

سكت فجأة ، وراح يحقق في المياه الجارية . اقتربت الجزيرة الخضراء ، بدأت الأشجار تتحرك ببطء ، طارت من الأوكار عصافير ملونة تغرد في النور الشفاف .

— أتعرف . أنت ولد طيب ، أنا أعرف جيدا ، لست بقاتي الأولاد ، إنهم شياطين . . نعم . . شياطين بأقدام .

انحنى على عود أصفر من اليوس ، محاولا تنظيفه ، وأشار بيده إلى الماء قائلا :

— انظر . إنها جميلة ، وتعود بالقرب من السطح ، لو أردت ، يمكنك أن تمسكها فقط . يجب أن تكون سريعا ، استمر يتابع أسراب السمك بحب وشغف .

لم يسبق لي أن رأيته بصحبة أحد ، كما أنه لم يكن يتكلم أبدا ، لكنه كان دائما يأتي ، في نفس الموعد ، دائما يأتي ، لم يتخلف مرة واحدة ، يجلس صامتا فوق الجرف ، يراقب انعكاسات الماء ، وأحيانا — فجأة — يقوم ، ويغلق جلبابه ، يدخل إلى الماء هاربا ، ويقف لا يظهر منه سوى الرأس ، ثم يبدأ في الغطس .

في ذلك اليوم ، كان يقعد فوق الأحجار ، يتابع أسراب البساريا التي بدأت تهجم بأعداد وليرة . كنت وراعه ، أحاول أن أرى السمكات حين التفت فجأة ، واضعا يده اليمنى على عينيه ليحجب ضوء الشمس ، وراح يرمش في النور القوي .

— لماذا تقف هكذا ؟

قلت له : أتفرج

تأمل في مجلسه ، أحنى رأسه قليلا ، وغمغم :

— تفرج . طيب ، اجلس .

جلست إلى جواره ، بينما بقي هو صامتا ، يتابع — باهتمام أسراب البساريا التي لا تنتهي . .

لم أكن أتوقع أن يتكلم حين التفت ناحيتي ، لكنه تسامد فجأة :

— من أي صلب أنت ؟

— الدواخل .

لما نظفت بالاسم ، تهلل وجه الرجل ، وصاح مبتهجا :

— اسمع . هل تحب الصيد ؟

.....

— إذن أنت كذلك ، كنت أعرف ، هكذا . عال يجب أن نحاول ، السمك موجود ووفير . سأعلمك ، نعم سوف أعلمك كيف تمسك «بالزعاش» ، ولن تكهرب . نعم ، لن تكهرب أبدا ، لكن علينا أن نحصل على بعض الطعم . الطعم أولا ، وأشار إلى جُرف يرتفع فوق الماء انظر . هناك ، تحت الشق مباشرة ، احفر ، ستجد دودا كثيرا ، اجلب لنا بعضه ، وأنا سأساعد السناثير .

أمسكت بعضا مسنونة ، ورحت أحفر في الطين اللزج ، صادفتي ربة مكسورة لزجاجة ، جرحت أصبعي . لكفى في النهاية ، استطعت الحصول على كمية وفيرة من الدود ؛ الذي أخذ يتلوى بين راحتي كتمانين صغيرة .

قلدنا بالخيط في الماء ، تصاعدت دوائر صغيرة ، استمرت في الاتساع إلى أن ثلاثت وانتظرنا . نترقب ، مضت فترة طويلة دون أن نحصل على سمكة واحدة ، وبقي الرجل في مكانه صامتا ، ينظر إلى الماء . بدأت الشمس تتجه ناحية الغرب ، واقتربت الجزيرة الخضراء إلى حد أنه يمكنك أن تخطو فوقها ، وأخذت أسراب البساريا تغيب بداخل الأعماق المعتمة .

أرسلت المآذن نداءات الصلاة ، حملتها نسائم قادمة من بعيد ، كنت قد مللت الصيد ، بينما كان الرجل العجوز لا يزال مائلا ، يراقب دوامات المياه باهتمام ، حين هممت بالقيام ، انتبه ، واعتدل في مجلسه ، وسأل : «إلى أين» .

— سأرحل .

[كان المرح في أصبعي يؤلم بشدة ، وراحت دوامات المياه تتحرك بسرعة نحو الجزيرة إلى مساحات الحفرة التي أصبحت داكنة تماما] .

— هل أنت حقا من عائلة علي ؟

— نعم . هي عائلتي .

لم أكن أتوقع مثل هذا السؤال ، لكن الرجل كان قد زهق من الصيد ، فاستمر يحرك رأسه مستريحا : إذن فأنت ابنة ، ابن علي الكبير ؟

— لا . إنه عمي .

— عمك ؟ أبوك ليس علي الكبير ؟

— أبى . . لا .

عاد الجرح يؤلم ، وبدأ ينزف ببطء ، حاولت أن أقوم

لأغسله ، لكن الرجل استمر يسأل :

— هل تذهب إلى المدرسة ؟

— نعم .

— عال . عال . ماذا تفعلون هناك ؟

— نتعلم .

— عظيم . . عظيم . . أنت إذن تعلم ؟

.....

— هل تعلمونكم القرآن ؟

— القرآن . نعم .

— عال . عال .

تغير لون المياه ، أصبح يميل إلى السواد ، بينما اختفت الجزيرة الخضراء . لم تعد تظهر على الإطلاق .

قال الرجل ، وقد ترك البوصة جانبا :

— قل سورة طه .

— سورة من ١٩

عاد يكرر مؤكدا على مقاطع الحروف :

— سورة طه .

.....

— لماذا لا تتكلم ، إنها ليست صعبة ، أنا نفسي كنت أعرفها ، وأنا في مثل عمرك . هيا ، فل .

— لكفى ، لا أعرفها .

تغير وجه الرجل فجأة ، وراح يزعق ، بينما الكلمات تنطير من على لسانه :

— كنت تكذب ، دائما تكذبون . كنت أعرف ذلك . قلت إنك من أبناء علي . لا يمكن لأحد أن يفرري . إنك لا تعرف كيف تصيد .

وبدا صوته يرتفع :

— كما أنك لا تعرف شيئا عن سورة «طه» . تلفاك كافر ، زنديق .

واستمر في الصباح :

— أنت بالتأكيد لا تصلى . نجس .

طلعت السلام الحجرية ، بعد أن رميت البوصة ، وثركت الرجل . كنت أسمعهم من فوق ، يسب ويشتم ، ثم بدأ الصوت يخفت ، وحين وصلت إلى بداية الطريق كان قد تلاشى تماما .

صار الجرح ينزف بغزارة ، حاولت طوال الطريق — ياقسا — أن أوقف النزيف .

عمد كشيك

قصه العودة إلى الوطن المفقود

التقطه .. ومضى ضوء مشعل .. لحت عيناه كل ما افترش
النضد الدائري .. لم نصل سكين مازال موجودا عند حافة
النضد .. أزاح السطح الثلجي وأشعل القليل .. أحكم
الغطاء الزجاجي .. حبات من زيتون تيس سوادها
واضمحل .. انكمشت في جوف الطبق .. نفخ الشراب
للتراكم فوق النضد فتأثرت من حوله عاصفة ضبابية ..
سعل .. وقف في منتصف الغرفة .. تأملها .. كما برحها منذ
زمن طويل .. حين استدار ليتجه نحو مكتبه المتداعي رآه
يشخص فيه النظر .. باده نظراته .. ولم يصره التفاتا ..
نفخ بعض الأثرية من فوق المقعد الخشبي .. نفخ يديه ثم
تمالك فوقه .. رفع إليه عينين فاحصتين .. مازالت عيناه
تصعدان فيه النظر .. لم يتم بوجوده .. أخرج عليه سجائره
المذهبة وراح يشعل سيجارة .. أطلق أنفاسها في فراغ
الغرفة .. أحس بالاختناق .. نهض .. فتح النافذة لمواجهة
للمكتب .. طالعته وجوه النجوم .. والنساء سوداء مغيرة ..
أحس بهبوط معاجيء .. التفت إليه .. لم يرح مكانه ..
يجلس إلى مكتبه القديم .. أراد أن يقول شيئا .. تاهت
الكلمات بين شفثيه .. لم يكن ينتظر وجوده بعد هذا الزمن
الطويل .. ولكنه يصر على مواجهتي .. نفت دخان السجارة
وعاد إلى المقعد الخشبي .. وتشاغل بإزالة التراب الذي علق
بطرف جاكيت البدة الخلدية .. فاجأه الآخر قائلا :

— أعطني واحدة .

رنا إليه .. ناوله في يرود عليه السجائر .. أخذ واحدة

من تحت قدميه أنت الدرجات الخشبية .. تردد صداها في
ظلام بشر السلم .. تحلل الصدى أذنيه فتهاوى شيء غليظ في
صدره .. من أعلى تسللت دفقة هواء باردة ارتجفت لها أصابع
بديه التي تيسست فوق المدايزين .. استدار ليعود القهقري ..
ومضى ضوء خافت أعلى رأسه .. ارتعشت أوصاله ..
صدمته حروف منحوتة في الجدار المتهاالك .. ابتسم وتداعت
الأيام الموحلة في الذاكرة .. أزت الدرجات من جديد ..
خطواته ثابتة لا تسري .. استقبله المصباح المشوق على
أخدار .. ارتطمت بزجاج المصباح فراشة ضالة .. تهاوت
واختفت في ظلام بشر السلم .. أراد أن يصيح بأهل صوته ..
أن يوقظ ذلك الشيء الثقيل داخله .. تقافم صدى أنات
الدرجات الخشبية .. ورفرف طائر حبيس وهو ينفلت من فراغ
البيت العلوي وذاب في رقعة الساء التي أطلت فوقه .. برقت
نجوم متناهية في البعد واختفت عن نظريه .. استقبله الباب
الكالح .. تصور أن أحدا ما ينتظره بالداخل .. ينتظر أويته
من البلاد البعيدة .. أخرج المفتاح الصلبي .. احتفظ به لأعوام
مذهبة .. عالج ثقب الباب .. دفع به في بطة فاصدر صوتا
التهيت له حواسه .. اشتتم رائحة الشراب والقدم ..
سعل .. الظلام يخنق كل شيء .. امتدت أصابعه في الهواء
يعرف طريقه تماما .. تلمس سطحها ثلجيا .. ترجعت
يدياه .. علوت الاقتراب من جديد من السطح الثلجي ..
زجاج لمبة الغاز .. مبط يده إلى أسفل .. مسح السطح
الخشبي .. اصطلمت أمابعه بشيء ما .. أدرك ماهيته ..

ووضعها إلى جوار ذراع المرتفعة إلى حافة المكتب . . .

قال وهو يضع ساقا فوق الأخرى :

— مازلت كما أنت . .

برقت عيناه من خلف المكتب . . ابتسم . . نفس ابتسامته

القديمة والتي بات يكرهها . . رد الآخر :

— وأنت تغيرت كثيرا . .

نفث دخان السجارة في حلق ظاهر . تأمل رقعة السقاء التي

تبرز في فراغ النافذة . . واجهه قائلا :

— ما كنت أتوقع وجودك . .

دأبت يده بعض أوراق موضوعة في إهمال فوق المكتب . .

لوح بإحداها في وجهه . . يردد سمة الآخر وتاب سريق

النجوم في الخارج :

— وما كنت أتوقع عودتك . .

نهض من خلف المكتب . . دار دورتين في الغرفة . وقف

قبالته . . ينظر إليه مبتسما . . احتق الوجه الوردي ، وازور

عنه . . أجفل حين قال الآخر :

— ازدادت سمة . .

لم يمرره التفاسا وراح يلدن سيجارته في تملسل . . هبط

عليها صوت خائس لم يقره سوى رفرفة جناحي خفاش دار في

فراغ النافذة واختفى في البعد . . عاد ينفذ طرف الجاكت في

تأفف . . لم يرفع إليه عينيه قال وهو ما زال يجتلس المقعد

الخشبي :

— أما زلت تحتفظ بكتبي ؟

قال الآخر وهو يعود إلى مكتبه :

— كل شيء كما تركته .

في غضب قال وهو ينفث في وجهه دخان سيجارته الذهبية :

— ولكنك إهملت كل شيء . .

لوح بيده في الهواء . . سقط ضوء اللبنة فوق وجهه فبرز

شارب سميك يكلل به شفته العليا :

— لم أحرك شيئا عن موضعه . .

وبدت لعينه ثياب الآخر رثة وبالية . . صعد فيه نظرات

تشف . . لم يثم به من خلف مكتبه . قال :

— حتى طبقك ما زال موجودا كما تركته . .

لمح الطبق بجوار لمبة الغاز . . أطفأ السجارة في منفضة

صغيرة . . ونهض . . أطل من النافذة . . تنهد . . تشمم

الهواء برائحة غريبة . . وأحس بأن كل شيء قد ضاع من

يده . . باغته قائلا من خلف المكتب :

— أما زلت تذكر ؟

تنهد عند النافذة . .

— وميل يسى !

— هذه الليلة كنت قلقا . .

— كنت على وشك السفر في الصباح . .

رفرف الخفاش من جديد في فتحة النافذة . . تابعا حتى

اختفى في ظلام الساء . .

— تركت كل شيء وسافرت . .

في أسى قال :

— لم تكن أمامي حيلة . .

لوح من خلف المكتب بسيابته في الهواء :

— لا تنكر . . لقد هربت . . لم تستطع مواجهة نفسك . .

أخرج سيجارة أخرى . . تشاغل بإشعال طرفها . . قال في

صوت حازم :

— لم أهرب . .

صاح الآخر في غضب :

— بماذا إذن تبرر سفرك ؟

— لم تكن أمامي حيلة . .

نهض من خلف المكتب وعوى في وجهه :

— كان يجب أن تواجه مصيرك !

— فقدت كل أسلحتي . .

— لا . . بل تركتها في ساحة الحرب تعيث بها الأقدام

ثم في صوت أكثر حدة :

— لقد بدت قضيتنا جميعا . . واشترت نفسك . .

في عصبية رد الآخر وهو يمسح طرف الجاكت :

— لم أكن مجنونا حتى أقف في وجه الأعاصير وحدي . .

كنت لن أقوى على احتمال السجن .

حينما استدار سقطت على وجهه حفنة من ضوء اللبنة

الكالح :

— وأيضا خلقت شاربك . .

بلا وعى تمحس موضع شاربه :

— لم تكن منه فائدة . .

— كنت تنباهي به . .

لم ينيس . . تحركت دفقة هواء حركت شيئا ما فوق

السطح . . انثالت الأثرية فوق الجاكت الثمين ، نفخ الأثرية

في غيظ . . وراح يسوى حلقه ثم استدار وانقطع عليه السجائر

من فوق المكتب :

— ناولي سيجارة أخرى . .

حلق في وجهه رأى شاربه كما :

— ألم تتخل عن هذه العادة ؟

— كيف أتخل عنها وأنا لا أملك لها دفعا !

— لم تتخل عنها ؟ أكلوبة جديدة !
— أنت تعرف كم من الصعوبات نواجهها ..
تهادى إلى أسماعها صوت ارتطام شيء غليظ .. وتهاوى
شيء لم يلدركا كبه .. وعاولد الخفاش خفقاته المتتالية في فراغ
النافذة .. وران عليها صمت كتيب موحش .. تشاغل
أحدهما بسيجارته ، أما الآخر فراح يقلب في الأوراق الموضوعة
على المكتب :

— ما رأيك لو أخذتكم في نزهة بسيارتى ..
أوماً الآخر رأسه في حزن وقال :
— لقد آتفت كثيرا !
قفز الآخر فجأة محاولاً تغيير دفة الحديث :
— أريد أن أقدم لك شيئاً ..
في صورته القديم العنيد :
— ولماذا ؟
— إنى أشعر بالندم لأننى تركتكم على هذه الحال .
— وأنا لا أشعر بالندم لأنى انتظرتكم .
ثم في صوت حاد أمر قال :
— لماذا آتيت إلى هنا ؟
تلحيم اللسان منه . قال أخيراً .
— جئت لأخذ أشياءى وكنتى .
— وما حاجتك إليها الآن ؟
— من باب الاحتفاظ بالذكرى .
— كلا .. أنت تريد أن تجردنى من كل شيء .. أناى
بطبعك .
— أكون أناىا لو طلبت بحق من حقوقى ؟ كل ما فى هذه
الحجرة ملكى .

نيهة قائلاً في صوت حاد :
— ولكنى لست ملكك ..
كمن تذكر شيئاً .. غرض .. مسح يمينيه الحوائط
الأربع .. أشار إلى أحد الجدران قائلاً :
— أين أخفيتما ؟
— عم تتحدث ؟
— صورى القديمة .
ضحك من جديد .. غادر المكتب .. قال :
— هذه لم تعد من حقل ..
— أتريد أن تتربنى وأنا مازلت على قيد الحياة ؟
هذه المرة استطاع الخفاش أن يدخل الغرفة .. صاح في
آذانها .. أطبق عليها أيديهما .. مازال الصوت حاداً

— كنت لا تجد ثمن سيجارتك .
— ولكنى لم أتخل عن قضيتنا .
أصدر صوتاً ينم عن ضيقه المتناهى .. قال :
— ماذا فعلت لك قضيتنا ؟
— وماذا فعل لك هرويك ؟
صرخ حائفاً :
— لا تقل هرويك .. لست خائفاً من شيء حتى أهرب ..
— كنت خائفاً أن تشهد سيجارتك مثل ..
نفخ الهواء في كمد ظاهر .. وعوى في وجهه هذه المرة :
— مازلت قاسياً كما أنت !
قال ليشق جرحاً قديماً في صدر الجالس خلف المكتب :
— أنت تهاى بمضاجعة الفقر ولا تحرك ساكناً ..
— حقاً أمضاجع الفقر ولكنى لا أدع أحداً يضاجع
كرامتى ..
— مللت منك ومن تلك الترهات التى ترددها كالبيفاه ..
لى أحلام أخرى .. وأنت معدوم من الأحلام .. قهقهه
ضاحكاً .. ارتجت جدران الغرفة وانشالـ لأثرية من
جديد .. صرخ الخفاش الأحمق في فراغ النافذة .
قال من بين قهقهاته :
— كنت تحلم بسيارة فارهة ..
قام كاللصوص وتذكر شيئاً ما .. انجھ نحوه في عنف ..
جذب يده من خلف المكتب :
— تعال لترى كم هى رائعة سيارتى ..
جذب يده في قوة وجلس خلف المكتب .. لروح له يده في
ثأف :

— لا تعينى سيارتك في شيء ..
— دائماً تصدمنى ..
— أنت تتفن الضحك على نفسك ..
— وأنت لم تقدر صعوبة حيالى القديمة ..
واجهه بيد مفرودة الأصابع :
— لم تقل لى كم من الخطوات تقدمت بقضيتنا !
في عصبية مغالية قال :
— لم تعد تعينى قضيتكم في شيء .. ثم هل تقدمت أنت
بها ؟

تلملم وهو ييحب من خلف المكتب :
— لا .. ولكنى لم أتخل عنها ..
انطلق يضحك في روعة مفاجئة .. نفخ الآخر سيجارته
تحت مقعد المكتب :

والخفاش يرفرف بجناحيه في وجهيهما .. لوسا بأيديهما في شاطئ
الغرفة .. قال الآخر :

— أهملت كل شيء حتى عشت الخفافيش في غربي ؟
هدأ الخفاش واستقر في مكان ما بالحجرة .. نفسها
يهدوء .. عاود يقول :

— سأترك لك كل شيء .. فقط أريد صورة ..
— أنت إنسان عنيد .. لم تعد تصلق .. تعال وانظر ..
يهم نحو المكتب .. يمد يده في جوف ظلام أحد
الأدراج .. أخرج ورقة مقواة واتجه نحو لبة القاض ، انحنى
قليلًا وفرد الورقة المقواة .. اقترب الآخر منه .. ونأمل
الصورة :

— ألم أقل لك ؟ هذه ليست صورتك .. بل صورة ..
أنت بلا شارب .. وهذه الصورة بشارب سميك ..
جذب الصورة .. قال في حنق وغضب كبيرين ..
— أتريد أن تخدعني ؟ ملامح رجل الصورة ملامح غاما ..
جذبها الآخر من جديد :
— أنت الذي تخدع نفسك .. هذه صورة أنا ..
ثم في صوت متهالك قال :
— أرجوك .. لقد أوشك الفجر على الظهور وأنا
متعب ..

— ماذا تفعل ؟
— لا أعرف .. فدا .. ماذا أفعل مع ..
— ولكن ما بينك وبين ..
— كان ينبغي أن تقرأ ذلك من راس ..
فقر ناصباً في غيظ مكبر .. :

— لا أسمع لك يا هاني أيها الوديع ..
في عزم وتصميم قال الآخر وهو يشد على الصورة :

— إن لم تخرج الآن سأقتلك ..
— بل أنا الذي يجب أن أقتلك ..
— إلى هذه الدرجة ؟
— وأكذب .. انظر .. صورة ..
— قلت لك هذه صورة أنا ..
— أيها المختل !

وكرر عليه حائفاً .. ماذا لو الآخر ..
المكتب .. اندفعا معا إلى النضيد المتأرجح .. كأننا يعرّفان
مكانهما تماماً .. جذبها أحدهما ويصرى بها في سائر الأسماء ..
وانطلق الخفاش من مكانه الخبيء ، بالرفعة والرفق يتفقد بجناحيه
بعينه ويدور دورات لا تستكين .. لا نهائياً ..

اللاعبة : .. يادكر



قصة سهرة العسل البرى

تطالبنى بالماء ، منذ متى والجسد متكىء على قارة رمزية تبرعم فيها أزهار العسل البرى وتنام ثيران البيسون، منذ متى وهذا العواء القديم يبرز مثل عطاءة إفريقية أرهقها حلم الليال وحلم الشموس ، إننى أراه هناك ، ساحر يرقد وفى ذاكرته مقدار لانهاى من العشب وطواطم النيران ، ساحر يغوى المدونات ويضحك قربها ضحكة ديونيزوس الهائلة ، من يكون هذا الزائر الاستوائى الذى أقنعنى بأن الجسد مدار للعلامات الكبرى فى العالم ، وأن اللامرئى يفكرنا مثلاً يفكر الماء الليل نبات الفيعان ، اللامرئى هو ماتراه كل يوم تحت الشمس وشيء آخر ضمنه ، شيء مسروق من الجسد ، بعض من ذكره القديسة ، اللامرئى يبحث عن لسان ، يقول الساحر ، هبه لسانك فى ارتقاء خيول . هبه لك ، أن ترى أو أأ ترى هذه هي المسألة ، مسألتك أنت لمسألة الزمن ، إذ يمكن خلال ليلة رؤية كل الأبعاد ، المسألة هل لك جفن مضاء بطيور دم لاتنام ، عين عمودية الأزمنة ، هل تسهر فى ليل الكائن وآلاف الستين التى أضامت بصرى ، هل أقترقك الجرح الأيسى الكاذب ، لأن الأيسية جرح كاذب ينسى الجرح العميق الذى هو أكبر من كل شجرة قرابه ، الأيسية قضيب وهمى يتفسخ فى القانون والزمن ، أين هو القضيب الآخر الذى يعبر السلالات والألسنة وبه رطوبة فجر الأرض ، المسألة هل لك انخراط فى مبدأ الأثنى الدامى وفى ندائها ، لأن الأثنى نداه رهيب عابر للحياة والموت ، عابر للعناصر والأعماق ، الأثنى واثمة قديمة للعالم وواشعة للأجساد ، فى البدء كان

مثل نبتة الأعماق ، يصعد الجسد من الحلم ليبدأ من كل أمكنة الأرض المرئية واللامرئية ، من كل أبدية الأبدى العميقة التى تراه مضاء ومظلماً وإذا جذور تشتبك مع جذور العالم ، تراه موكباً من الأجساد السرية والألوفية بدءاً مما قبل التكوين السومرى ، لأن كل ما مر فوق الأرض وتحتها ساهم فى جسدى : الألواح ، الأزهار ، الحيوانات البرمائية ، اللغات ، المدارات النجمية ، دماء التاريخ والأسطورة ، لذلك أصل إلى الجسد بصعوبة ، إذ ينبغي عبور الغابات ، أشجار القرابة ، أليسنه الموق ، ضجيج السلالات ، عبور المؤسسات ، الأنساق الفكرية ، آلاف التابوات ، كل يوم تضيقنا الشمس وننسى الساكنين فىنا ، ننسى أن الجسد هو منذ البدء حركة كونية ، حركة لانهاية وفق افتتان تراجيدى ، ثم هناك الآخر الذى يمتنى ويحيى فى أمكنته ، الآخر الخفى ، البتدىء من أعماق الحلم إلى نهايات الأرض ، الآخر كمن يمكن لامتناه ، كشيد يجرح الليل ، كأعجوبة سهراته ، كانت تقرب منى فأرتجف ، من سيأخذ من هذه الليلة ؟ أحسست بسقف رحمة معشوشبا ، هزى فرح هذيان وسقطت فى جذور الكلمات ، الآن فقط أعرف أن الكلمات سورتنى مثلاً تسور أوراق الأمس الميت المفتون ، أقصد كان يمكن أن أتهدم لو تحلت عى الكلمات ، الكلمات المحددة بى مثل رسائل فتنة لامرئية أو رسائل حداد ، أمشى كل نهار وأحس بموكب الحارسات الذى يرافقى بيقين ، موكب العائدات المترفات من سهرات الأرض إلى الجسد ، العائدات الواقعات مثل توارات ملح

الفراغ الكبير ثم دُمَ بينهما فوق النبتة الهائلة ، صارت تسقى أوجاعها فكشانت الأنهار ، كانت البرمائيات والأعشاب السرمقية ، لما غما أول كائن واكتمل جماله نافته إلى مغاربتها ، علمته شرب الدم والحليب ، عانقته في ليلة أزهرت فيها الدوالي وشبعت الأبقار الوحشية في المقازات ، في الفجر علمته الأساء ، أخرج إلى الشمس قالت له لك العالم ، الأنثى دعوة للعالم ، دعوة لفكر فرحان وجسور ولحركة حاسمة ، كان صوتها يعترش في الظلام قرب من يرمد العثور على وجهه الكبير ، وكان الحب والموت يعترشان في الوديان الهائلة القدسية ، الأنثى دعوة جارية للسفر ، لعبور باذخ نحو ذاكرة الأرض أو نحو أرض الذاكرة المسكونة بالحبس البدائي وأشجار الكاجيبيوت الشرقية ، لماذا لا تكون الأنثى نبتة يتناول شاسعة تعبرنا فتدخل في الأرق والحليان ، ندخل في العزلة الأساسية وفي السيادة كأنبعث داخل الكلام ، ذلك أن الأنثى هي أيضا رحمٌ لغوى هائل ، لغة خلاسية شاملة ، لماذا لا تكون اللغة إذن هي السيادة الكبرى التي ترد الكائن إلى شريعته الخاصة ، تكون هي حبيبة الكائن الرهيبة ، قبره المترف وبيته العالى ، حينئذ سيكون بإمكان من استحقها أن يرقد مضاه بجمالها الحدادى ، لأن اللغة مثل هشتار لاتهنوى كائنات إلا قتلتها حيا ، حبيبة اللغة دائما ميت ، يأكل في عالم آخر ويترى في عالم آخر ، حبيبها مسربلٌ بنبل السلالة القدسية ، هل من جوار آخر غير جوار بلدها المشطور بالدم والشمس والرغبة ، بلدها حين يستندى فأنصب مرصعا يعمق موانها الرائعين ، أدق الرسم البرى وأرقص تحت الشمس موقدا في جسدى زمن شمس أخرى ، كان اللباب الأحمر ينمو على الأسوار والناس يمشون تحته فيصبرون أكثر جمالاً من ذى قبل ، ثم هذا الفرح الخلاسى الذى مذاقه مبهر ، إن الفرح ينهكى في هذه الليلة الخضراء بجوار خطورة الحقيق ، وأرق الحبيزى ، وأحلام القرقة البرية ،

المغرب : محمد الشركى

تجارب ○ متابعات مناقشات ○ فن تشكيل

* تجارب

- سماوات زرقاء للهديل (شعر)
- شلاقة ما زال يشعل الحطب (قصة)
- محمد بلوى
- محمد مسعود العجمي

* متابعات

- قراءة في قصص « وجه مدينتي »
- د . يوسف عز الدين عيسى

* مناقشات

- قصيدة النثر بين النقاد والمبدعين
- أحمد فضل شبلول

* شهريات

- أنتون بيرجيس يكتب عن لورانس
- تحولات العالم ، وعلم النقد
- سامي خشبة

* فن تشكيل

- الفنان المصور بهاء مذكور
- أحمد فؤاد البكري

سماوات زرقاء للهديل

محمد بدوي

شَاطَرَتْهُ الْقَصَائِدُ الْمَلُولُ
 وَلَوْحَةُ الْإِعْلَانِ
 وَيَسْحَرُ طَقْسَ التَّبَعِ فِي الصَّبَاحِ
 عَلِمْتُهُ أَنَّ يَهْمَهُ الْحِجَارَةُ
 أَنَّ يُعْرِىَ الْخَلَاسِيَاءَ بِالْمَوَاجِدِ
 ثُمَّ أَغْوَتْهُ عَيْبُونُهُ
 وَكَنتُ حِينَ أَمْشَى مُثْقَلًا بِوَرْعَتِي وَنِكَهَتِي
 يُرَاوِعُنِي
 كَصَفْحَةٍ مَفْتُوحَةٍ
 وَيَسَالُ الْأَهْلَةَ
 وَمَنْ الَّذِي أَغْرَى الْمَسَاءَ بِالْمَسَاءِ
 مَنْ أَهْلَكَ التَّفَاحَ وَالذَّقَاتِرَ الْقَدِيمَةَ
 وَفِي ارْتِعَاشَةِ الْعَصْفُورِ
 مَنْ الَّذِي أَقَامَ حَاجِزًا بَيْنَ الْمَدَى وَالضُّوءِ ١٩
 وَكَانَ إِنْ يَثَّرُ فِي قَلْبِهِ الْغَبَارُ
 وَتَجَمَّهَ الْقَصَائِدُ
 يَرْتَجِي
 كَأَنِّي وَرِيقُهُ
 مُنْتَظَرًا

شَيْئًا مِنْ وَمِيضِ الْبَحْرِ
 وَقَامُوسًا تَرْيُّهُ امْرَأَةً
 يُفَاجِئُنِي بِأَخَرِ كَذِبَةٍ رَفَضْتُ عَلَى شَفْتَيْهِ
 وَيَحْسُو الشَّيْءَ مُرْتَبِكًا
 كَطْفَلٍ يَجْمَعُ الْأَحْجَارَ مِنْ قَلْبِهِ
 أَقْسِمُ إِنِّي ظَنَنْتُهُ رِذَائِي الْوَحِيدُ
 وَإِنِّي أَسَكْتُهُ فِي النَّسْفِ وَاللِّحَاءِ

وَفِي نِهَآيَةِ الْأُسْبُوعِ يَرْتَدِي حَنِينَهُ الشَّبَقِ
 مُتَنَدًّا
 كَسَبَلَةٍ تَقْجَمُهَا النَّدَى
 النَّهْرُ يَفِيضُ
 وَالْأَرْضُ تَضْحِي شَذَى يَمْلِكُ نَفْسَهُ
 وَابْنُ الْأَزْرَقِ مُشْتَعِلُ
 يَرْمِي فِي تَوَيْجِ قَلْبِهِ الدَّعَاوَى
 عَيْنَاهُ طِفْلَتَانِ تَرْكُلَانِ الْغَيْمَ
 «بِالْيَلِ هَلَى الْخَيْلِ عَاقِرُهُ»
 أُمُّ الشَّرِيَانِ يَسْكُنُهُ الصَّدَأُ
 يَمُرُّ الصَّمْتُ بَيْنَ النَّهْرِ وَالْأَرْضِ

ويعلمته الوطن

يحدث نفسه :

وهذا القضاء

لم ينم في سريري

إنه إذن راغب في اجتياحي

هذي البنائيات

عجلة تشكّب المصائر

وهذا أنا

لم أذع إلى وليمة الهتاف

وأجد مقرّ يُغري الخلاسيات

يُدبر اندفاعاته للوراء

ويعلم

والناس في بشاشة السباه مُفعمون بالطريق

نساءت

— هل يريد حروفاً من الضوء

أم يشتهي كاسلافه قينة

تغني لهذا العناء

إن شيئاً من وميض البحر يكسوه

غناؤه يطارد الساءة

وصوته يطارد القصيدة

كان يرشد الصياد للأسماك

يجادل الورود في نفع الورود

بأغته

فهرب السؤال من عينه

وسب القهر والعداوى الخملات بضجة البدوى واللوى

فرعني

كان بصوته انفجرت قيامه

«أما يزال يدعى الوطن ؟

هذا الملون الصديغ بالويسكي ولعبة التمام

كورة بصفة مكتنزة

وأملأ بها وجهي»

ها هو يريقني كأنني وثيقة اتهامه

يمضي مُراوفاً

يزيف اللغات والعيون

أقسم إنني رسمته خريطة

لكنه يشاكس ارتعاجي بالخيول الحاطلة

ويعلن انتهاءه

يريقني كأنني وثيقة اتهامه

وقلبه

معلق بكفه التي تدبج القصائد

وبين النار والمشاتي انفلت

غمامة تراوغ الحقول

يم صوب قومه المنشور تفاحاً وأقبيّة

وغاص في نهود ساكنات أروصفه الحسين

أقسم إنني في لحظة ارتعاشة الفؤاد بالرائي

فارقته يضلّل القصور عن جلوعها

يحيك في شفاهه المرائي الثقلات باشتهامة النار

ردّاه الخفيف أرغفة الغضب

جيبته الوسيخ صافياً

كانه ساء قرية من الجنوب

حاورته

— من أين يبدأ المسكون بالهزيم

من شتيّة النبات الخملات بالربيع

ومن تجال العاشق الصب

لكنه في بهجة الوميض

يرأود الأشجار عن غفافها

فيسلب البركان وردته الكثيفة

في الليل

كان الندى والصخر مشتجرين

قصته شلاقة ما زال يشعل الحطب

ثلاثة ، يزحفون ببطء تحت الظلام ، يتوقسون ويهيس أحدهم :

— ما زال شلاقة ينفى
ويستطرد مغتاضاً :

— والنار ما زالت تشتعل .

الخوف الثامن . يدفعهم للاتصاق ، يشعل أحدهم
سجارة ، يتبادلونها بحذر :

— سيطول ليله .

— بل ليلنا نحن .

ويعقب ثالثهم :

— ينام من الظهيرة حتى المساء

يرتفع سماله ، يتبادلون ، تنطفئ السجارة بين أيديهم ،
يرميها أحدهم ثم يهبط .

أصوات أطفال ونساء قادمة ، يتحرك الثلاثة مبتعدين .

وفي الطريق يفتش ذهن أحدهم بمشروع مفاجيء ، يجمعهم
بحركة من يديه :

— اقتربوا ... اقتربوا أكثر .

بصمت . . . وقبل السؤال :

— لنحلل بقايا الأخشاب والحطب .

عيونهم مستقعة أسن .

— ثم نرفع تقريرنا .

بضحك . ينظران إليه ، يضحكان بهستريا ، تشابك
كفوفهم

حاصرت المدينة والتحجر في عيون الآخرين ، أطال النظر
فيما حوله ، شد شعيرات رأسه ثم هرب .

أوقفته أصوات زاعقة ، التفت ثم تابع الهروب إلى حدود
المدينة ليمارس طقوسه هناك .

الريح القادمة من الحدود ، تفرغها أنوف كلاب الصيد تجدد
« شلاقة البحرول » في الذاكرة ، ينمو من جديد متسلقاً
شعابها .

كلاب الصيد ، تلهث ، تلمع أحذيتهم اللامعة .

— سمعتمهم يقولون أشياء ممنوعة .

— ... ويرسمون على الأرض مطارق .

— ... وسكاكين

— وحبوراً غريبة لبنات كالعوسج (*)

رأسه الكبير — فوق كتفيه العريشين يهتز ببطء ، يسحب
الدرج الأسفل ، يخرج مسدساً ، تتراجع مدعورة ، تتحفر
للهرب توقفا نظراته المشجعة .

يبد يده مرة أخرى ويقذف إليهم بعظام طازجة ، ثم يعيد
المسدس يمز رأسه مرة أخرى . يخرج ورقة حمراء من درج
خاص ثم يصمم .

— فكرة .

في الليلة التالية حدث ما يلي :
على غير عادته تتأخر السنة الذهب في الارتفاع .
تظل الرؤوس . ترجع خائبة .
ويشتكى طفل :
— إمي ، لم يشعل النار ، لن نلعب الليلة .
— ستلعب ، وسيشعلها .
الشك في عينيه يدفعها :
أونشعلها نحن

— تظل رؤوس كثيرة مرة أخرى ، وتعود هذه المرة محملة بالقلق والسؤال .
— لن تقدح شرارة .

كثر الحمس ، ارتفع ليصبح سؤالاً بحجم المهم المزروع ، بطول مسافات الحزن والملح المتدين في الأعماق .

تقترب رؤوس الرجال . تفترق وبعد لحظات كانوا يحملون الفوانيس في الطريق إلى صومعة الصمت .

لم يكن حل فراشه القطني أمام المدخل ، ولم يكن حوله .
دفعوا الباب ، لم يفتح على غير عادته .

دفعوه لم يفتح .
أسندوا مناكيبهم يحرسهم القلق والخيرة ، والحاسط

المجنون ، والرغبة في اكتشاف الداخل . . . ومرض الرجل ينمو في الخيال .

ويصبح أحدهم :

— اجمعوا مناكيبكم للدغة الأخيرة

ويغمره صوت مفاجئ :

— قفوا . . . الحتم الآخر

ويذهول قراؤ التحذير ، ثم ابتعدوا مسرعين عن المكان

شهادات

يوم قدم إلينا ، كان في الثلاثين ، يحمل قساوة الصحراء وصهيل الجياد الأصلية ، أحبه الصغار ا تعلقوا به وكان ينتشر لهم الخلو والخيخيز وأقلام الرصاص .

أبو راشد

قبل عشرين سنة قدم من جبال بعيدة ، يحمل في يده مشعاباً غليظاً (*) يردد بصوت هامس — يعلو أحياناً — كلاماً غير مفهوم غاب طويلاً ، ثم عاد يحمل المشعاب ويردد أغانيه التي حفظها الأطفال لم يصادق الكبار . ويفترق عن الصغار عندما يكبرون .

أم حمد

رأيت كثيراً يتجه ببصره إلى الأفق وينظر في عيني الشمس طويلاً ، ومع ذلك تجهز إضاءة الشوارع ، وزينة الأفراح ، وترعبه أبواق السيارات .

تامر الناصر

أين هو

أريد أن أراه

إني أحبه . . أحبه

صوت طفل باك

تقارير سرية متعلقة (بشلاقه البعولي) مرفوعة لجهات الاختصاص .

(١)

متوقفاً يحرق الحطب الذي جمعه من الغابة في ساعات الفجر الأول ، وينشد أشعاراً مهربة ، يقرأها في عيني قط أسود مقابل ، يجتمعون بالقرب منه — دون الاختلاط به — يرددون همس أشعاره التي حفظوها وأشياء أخرى غريبة .

استدرك :

أحدهم تنق بي — همست يخوف — رغم وجودنا منفردين بهذه الحكاية .

— في الليلة الماضية حدث شجار بين الجميع ، والسبب رجلان تزعم كل منهما قطباً لاختلافهما حول حل لمسابقة كبرى طرحتها أجهزة الإعلام .

— ما هي

— أيها أسبق إلى الوجود . . . البيضة أم الفرخ ؟

— فقط ؟ !

— وأحدهم يريد أن يرغم الآخر على الدخول في ثقب

إبرة .

(٢)

الجلود لأشجار معمرة ، تضرب بعيداً في الأرض ، لتشرق مياه البحر ، ورغم الجفاف والملح تظل نظرة متوحشة .

أزهارها شوكية وثمارها — رغم الملح والجفاف أيضاً — لها طعم العلفم

(٣)

يتحدثون كثيراً عن الخبز ، والبحر ، وأضاني الفقراء الجوع ، يشهدون ببصرهم — رغم الظلام — إلى الأفق ، فيترد شعاعاً متألّقاً ينعكس على شفاههم ابتسامات جبل متوعدة .

(٤)

عثر في جيب أحد ملابسه المتسخة ، على مجموعة أوراق

تحمل أشعاراً مهربة ، وأمساء كثيرة ، وحوادث مشهودة ،
كتبت بخط رديء جداً ، حفظت جميعها للضرورة .
وقف أمام رئيس المركز ، تُقَالس أثقال يديه ورجليه ظهره
الخمسيني بينما سَمَر نظراته في عيني .
— لا تحاول الإنكار . ماضيك وأوراقك مكشوفة ، لن
ناقشك فيها .

....

— تتمهد بعدم إشعال النار .

....

— وتترك كوخك الخشبي والسكن في أحد قصور المدينة
والتي ستمنحها لك .

....

يخرج رزمة من الأوراق ، يرميها أمام (شلاقه) ويتابع :

— وتبسم على هذه الأوراق .

حاول أن يقرأها بطرف عينه ولكنه نهه .

— دون قراءتها .

صمت فترة وجيزة ثم صرخ :

— هاه ... ماذا قلت ؟

ويصق (شلاقه) بثقة لم تخلله :

— لا . لا . لا .

ينفض ، يقترب منه يصق في وجهه ثم يزجر :

— أخرجه . هودوا به إلى زناتته .

وفي اليوم التالي :

« يحول الموقوف (شلاقه البحول) إلى الطب النفسى ،

لإصابته بلوثة عقلية .

سبعة منتخبون ، يتقدمون إلى مركز الشرطة يسألون عنه
ويجيبهم الرد :

— تم القبض عليه لإصابته بلوثة عقلية وحول إلى الطب
النفسى .

في الطب النفسى :

لم يمنعوا عنه الزيارة ، ولكنهم زرعوا — أمام عينيه — غرفته
بأجهزة التصنت الصغيرة خلف باقات الورد .

توافر عليه أصحابه القدامى ، حدثوه عن الظلام ،
وحينهم إلى عودته واجتماعهم الليلي .

لم يتكلم . ابتسم وعيناه على باقات الورد .

وقبل أن يرحلوا أبلغوه بأنهم سيظلون يجتمعون حتى يخرج .

بعد فترة وجيزة ، احتلت مُجَدَّات ثقيلة الساحة ، وتم بناء
مسجد وحديقة .

في عصر أحد الأيام

خرج شلاقه ، لم يتعرف عليه أحد ، اختفى ولكنه شوهد
ليلاً يقنع تحت جدار المسجد ، ويفارقه مع ساعات الفجر
الأولى ليختفى .

الكويت : محمد مسعود العجمي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

٨,٧٠٠	تحقيق : د. عثمان يحيى	الفتوحات المكية (السفر الأول)
٥,٠٠٠	تحقيق : د. محمد جابر الحني	نهاية الأرب في فنون الأدب (ج ٢٥)
١,٧٠٠	د. محمد مصطفى حلمي	الحياة الروحية في الإسلام
٢,٥٠٠	قطب ابراهيم محمد	السياسة المالية لعمر بن الخطاب
٢,٠٠٠	د. عبد الله شحاته	المرأة في الإسلام
٣,٠٠٠	تحقيق : د. حامد عبد المجيد	لزوميات أبي العلاء
٢,٥٠٠	د. فؤاد كامل	مدخل إلى فلسفة الدين
٢,٠٠٠	د. محمد الجوادى	أحمد زكي (أعلام العرب)
١,٦٥٠	بيرم التونسي	حياتي والمرأة (ج ١)
١,٦٠٠	بيرم التونسي	المرأة والفن (ج ٢)
٢,٢٥٠	ترجمة : جمال الدين زكي	قصص من الهند الحديثة
٢,٥٠٠	ترجمة : د. محمد علي مكي	صباح الدجاجة (من روائع الأدب العالمي)

تطلب من فروع مكاتب الهيئة ومن المعرض الدائم للكتاب بمقر الهيئة

فتراءة في قصص "وجه مدينتي"

متابعات

د- يوسف عز الدين عيسى

الصيف لقاء مكافئة ضيعة . تروى القصة أحلام تلك الفتاة نصف الحية التي تتمنى أن تحيا حياة كاملة ، ولكنها في أعماق نفسها ترفض ترف الحياة الذي يأل من طريق إهدار القيم والمبادئ التي تمسك بها وتحرص عليها وتفتح ببجيلة توجه إليها من داخل سيارة تحمل عروسا ، الجملة هي : « عبا لك يا عروسة » وفي هذه اللحظة « انطلقت الصغار من معها رغبة عنها ، في تنجيم طويلة كأنها زغردة » . وهذه الجملة تنتهي القصة .

ولا تأخذ على هذه القصة سوى معرفة هذه الفتاة بميدان بيكاديل بلندن والمسلة المصرية بباريس ، وهي أشياء من المفروض أن صبية رقيقة الحال في مثل سنها لا تعلم عنها شيئا ولا تخاطر بهاها .

وفي قصة « متوخ الانتظار » التي تروى على لسان المؤلف عن سيدة شابة متزوجة تجد مزيدا من الأحلام ، إنها زوجة تشمر بالفراغ والوحدة وتجد الملاذ في النهاية في متعة القراءة ، وفيها جملة تقريرية على لسان المؤلف تقول : « ... فعندما يستبد بالعقل هموم الثراء السريع والرغبة في الاقتناء والمقارنة الدائمة بين ما يملك وما يملكه الآخرون ، يتحول عقل ما ليثا إلى آلات تدور وترن وتجمع وتطرح » ، وهي جملة ذات مصان جميلة ، ولكن كان من المستحسن ألا يروي المؤلف تلك الجملة بهذا الشكل التقريري ، وكان من الممكن أن يجعلها تدور في ذهن السيدة كمنولوج داخل ، إذ ليس من المألوف أن نسمع صوت المؤلف في ثنائيا بالعمل القصصي . وفي نهاية القصة يقول المؤلف عند بدء شعور السيدة بحب الكتب والرغبة في القراءة : « ... وفي هذه اللحظة لحقت داخل سيارة عابرة طفلة صغيرة ... تصفق بيديها ، شمرت أبا تصفق لأفكارها الجديدة غير المعتلة ، احتضنت أحلامها أكثر

هذه المجموعة القصصية الأولى لأديب اسكندري شاب هو الطبيب الدكتور عادل ناشد ، كتبها في الفترة بين عامي ١٩٦٨ و ١٩٧٩ ، وهي مظهر من مظاهر النشاط الثقافي في مجال الإبداع الأدبي بمدينة الإسكندرية في وقت أصبح فيه نشر أي كتاب يكاد يرقى إلى مستوى المعجزة ، لا بالنسبة للأدباء الشبان وحسب ، بل بالنسبة لكبار الكتاب أيضا . واسم الدكتور عادل ناشد ليس جديدا على القراء ، فقد قرأوا له كثيرا في الصحف والمجلات قبل ظهور هذه المجموعة

يضم الكتاب إحدى وعشرين قصة ، ويروى معظمها على لسان المتكلم الذي قد يكون أنثى في بعضها وذكر في البعض الآخر . وتشيع في العديد من القصص اللمسات الإنسانية ورائعة الذكريات والحشيش إلى الماضي في أسلوب شاعري يتم عن مؤلف مرهف الإحساس في أعماقه خوف حزين .

القصة الأولى في المجموعة بعنوان « أحلام » وتروى على لسان فتاة ، وفيها ينساب تيار الذكريات ، فتذكر درج مكتبها الذي لم تفتحه منذ شهور ، والذي يضم كل الأشياء الجميلة : بعض الصور والخطابات وأشياء أخرى عزيزة عليها لا تحب أن يراها أحد سواها ، وبعضها - ذكريات حزينة ولكنها عذبة . إنها قصة الماضي الجميل الذي مضى وانقضى ولم يترك وراءه سوى الأحلام .

وفي قصة « حفلة زفاف في اليدان الكبير » التي تروى على لسان المؤلف ، تبدو اللمسة الإنسانية واضحة ، حيث تعرض مشاعر فتاة من فتيات المرور ، وهي من فتيات المدارس اللواتي تستعين بين الشرطة لتنظيم المرور في بعض الأماكن بمدينة الإسكندرية في فصل

وأخذت تسابق العربية منتشية بتصفيق الطفلة وكأنها المخرج الوحيد لواقعها الجديد . ويتم الأسلوب والتعبير في هذه الجملة من موهبة أصيلة مطبوعة غير مصنوعة .

وتروى قصة « مدينة خالية » ، كيف أن تلك المدينة الخالية تصبح وكأنها عامرة بفضل ومضة من ومضات الحب .

وفي قصة « شجرة الياسمين » ، حينئذ للماضي وإحساس بوطأة مرور الزمن ، وتروى القصة على لسان رجل يعود إلى مدينته بعد عشر سنوات من الغياب ، ويجد كل شيء قد تغير حتى يصعب عليه التعرف على منزل أقاربه ، فيصبح غريباً في مدينته عندما لم يجد أقاربه في انتظاره بالمحطة كما كان يتوقع . ويبدو جمال أسلوب المؤلف واضحاً في هذه الجملة عندما يسمع صوتاً يتناديه قائلاً : « حظوظ بابيه » وهو تائه في بحر أفكاره لا يعرف طريقه للوصول إلى المنزل :

« أخرجنى الصوت الصعيدي من حيرت ، سألني من مقصدي فذكرت له اسم الحى ، وعلى إيقاع حوافر الحصان وطرقمة الكرباج واهتزاز العربية شعرت أنني أعود طفلاً أجلس بجوار السائق ممسكاً بالجام وكأني أقود مركبة فضاء ملحقاً في سماء خيالية ، حينئذ تستكشف الأماكن التي أترى بها ، والغريب أن كل ما كنت أحسبه عملاقاً شامخاً من البنا والشارع والمباني أراه يتضائل ويتكمن وكأنني أضح على حيني نظارة مصفرة » .

إن هذا التعبير غاية في الشاعرية والجمال والبرقة ويذكرني بإحدى قصائد الشاعر الإنجليزي « توماس هود » التي يتحدث فيها عن ذكريات مفروته وكيف كان يحيل إليه وهو طفل أن أطراف الأشجار تلمس السماء ، ولكنه عندما كبر تبين له أن السماء وهو كبير أبعد عنه بكثير عما كانت عندما كان صغيراً .

وفي مناهة وسط الأشياء المفترية يتعرف على المنزل المنشود من طريق غير شجرة ياسمين مازالت في مكانها تحمل مبق الماضي وذكرياته .

وفي قصة « وجه مدينتي » التي تحمل عنوان الكتاب ، تبدأ القصة بخمسة أسطر تكاد تكون شعراً لولا تحريها من الوزن ، وكأنها الكورس في تراجييديا إغريقية . لقد قضى بطل القصة شهرين بعيداً عن مدينته . في هذه القصة أيضاً تلمس الحزن الذي يتعمق في أعماق النفس عند الإحساس بمرور الزمن . وفيها أيضاً رفض للعلاقة غير المشروعة بين الذكر والأنثى حيث يقول الراوى في نهاية القصة في جمل تشبه الكورس ، (مثل تلك التي بدأت بها القصة) في سفرية مريرة بعد قضاء لحظة حب عندما قالت له الفتاة : « اطفئ النور وأغلق عينيك جيداً حتى أرتدى ثيابي » :

في مسرحنا ألغيت الستارة لحظة ظلام ثم تغير المشهد بدت أمامي وكأنها أنثى أخرى غير التي كانت معي

تغير المشهد وانتهت المسرحية

سأخرج ، لا ، سوف أفرق

فهذه اللحظة ، يا صديقي ، لا تلد مستقبلاً

وتبدو أيضاً بشاعة الحياة في قصة « خيانة زوجية » ، إذ في أثناء خلوته مع فتاة استعداده للحظة خيالة يرى المكان وقد امتلأ فجأة بناس لا يعرفهم ، البواب وعامل الأسانسير وأصدقائه لم يهرم منذ سنوات « حينئذ مصوبة نحوي تشعرون بالفرح والرهبة » . أحس بالخوف من أن أسره سينكشف فجأة ، وأن الشيء الذي أخفاه سيفتضح أمره شامراً أن قامته تقصر وتقص وتتحول إلى قزم أو مسخ والعرق البارد يغطي جسده . وفجأة رن صوت الفتاة وكأنه آت من البئر العميقة التي ابتلعته في جوفها : « مالك ؟ لست كما كنت » .

ويقول الراوى بعد سماعه لهذه الجملة في نهاية القصة : « هزنى صوتها ، تحتحت حيلي على آخرهما ، تلاشت جميع الوجوه المحيطة بي ، تركتها وأرتديت ملابسى ، وخرجت .

وفي قصة « للحياة معنى » نشم أيضاً رائحة الحنين للماضي ونتمسك بظلة القصة بشياخ معتبرها بمصدر سعادة لها ، ولكنها تضطر إلى التخل عنها ، فالذات تتغير مع مرور الزمن .

أما قصة « وظيفة في بيت جحا » ، تتعرض البيروقراطية التي تحول الحياة إلى وظيفة فيه مناهات كاذبا .

وفي قصة « متابعات صباكية » تتوالى أحداث يومية عادية في تلقائية فنية ، وتغير القصة من الإحباط .

وفي « صوت البحر » تعبّر عن حريف العمر الذي ترمز له الكابينة القديمة الضخمة ذات الخشب المشق ، نرى الزوجين المعجوزين رمز الحاضر ، وصلى مقربة منها شاب وفاتة ، رمز ماضيهما الذي يستوحيه الرجل المعجوز من هذا المشهد ، فيتحدث عن أبته الذي تركها بعد أن كبر وسافر فتتداخل ذكريات الماضي مع وحشة الحاضر ، ومازال ينظر إلى البحر في انتظار شراع أو زجاجة تلقاها الأمواج تحمل إليه رسالة مطمئنة . لقد ذكره منظر الشاب بإبنة الغائب . إنها تعبّر رائع عن مأساة الحياة التي تقضى مع الأيام في سرديب مظلمة لا سلطان للإنسان على التحكم في مساراتها .

وفي قصة « وجه الرجل المريض » يتحدث العاشقان ، ولكن في أثناء حديثها يلتقى الحريف ظله على الربيع ، فينذكر الشاب وجه أبيه الراحل المريض الذي تركه في المنزل وقد تغيرت سمته وتوحى نظراته بالاستسلام للمصير المحتوم ، فتتداخل وحشة الحريف مع جمال الربيع ، إنها مأساة الحياة والموت .

وفي قصة « الطريق إلى بيت لحم » نرى رجلاً يظل الحنان من عينيه وتلفظ ملامح وجهه بالطينية ، لا يعرف الناس من أين أتى ،

استكمالا لإجراءات الأمن المشددة بمناسبة أعياد الميلاد !

وتذكرن هذه القصة بقصة « المسيح يصلب من جديد » للكاتب اليوناني « كازانتزاكيس » وهكذا ترى نصوص المجموعة تنساب في الكتاب وكأنها مياه عجمي من الماء الصافي يتدفق من ينبوع عذب ، ولقد أعجبني فيها سلاسة الأسلوب والزاوية التي ينظر منها المؤلف إلى الأشياء فيضفي على الأشياء العادية ثوبا جديدا رائعا . لقد سمعت بقرأة هذه المجموعة وأعتقد أنها جديرة بالقراءة وأتوقع لمؤلفها الدكتور عادل ناشد مستقبلا متائق البريق في مجال القصة .

د . يوسف عز الدين عيسى

يرمز إلى السيد المسيح ، يدل على ذلك حادث سيارة صدمت طفلا صدمة قاتلة ، فأسرع هذا الرجل الطيب ووضع يده على وجه الطفل ، فاتضح للناس أن الحياة تدب فيه ، حيث يهيم المؤلف بشكل رمزي عن معجزة إحياء الموتى ، إذ يقول أحد الذين تجمعوا حول مكان الحادث : « دى معجزة حصلت » .

ويذهب هذا الرجل الطيب لزيارة « بيت لحم » مسقط رأسه ، ولكن السلطات هناك تمنعه من دخول المدينة بعد أن يتبين لهم أن اسمه موضوع في قائمة الممنوعين من دخول الأراضي المقدسة



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

أحدث الأصدارات من سلسلة

الإبداع العربي

		* قصص قصيرة :
الثلث		○ شرخ في شرنقة الصمت
١٠٠ قرش	عبد العزيز الشناوى	○ الحب رمياً بالرصاص
١٢٠ قرشاً	عبد الستار ناصر	○ السفر إلى آخر بلاد الدنيا
١٠٠ قرش	سالم حقي	○ الخروج من الكهف
٨٠ قرشاً	عماد الدين عيسى	○ كوكبيل
٧٥ قرشاً	محمد مصطفى الجمل	
		* مسرحيات :
٨٠ قرش	د. أنس داود	○ بنت السلطان
٨٠ قرشاً	يسرى الجندي	○ الهلالية
		* روايات :
٨٠ قرشاً	محمد عبد الكريم خلف	○ مرآة المستقبل
١١٥ قرشاً	علي خير المغربي	○ قمر آخر الليل
٨٠ قرشاً	سمير رمزي المنزلاوى	○ شعاع هرب من الشمس

تطلب هذه الكتب من فروع ومكتبات الهيئة بالقاهرة
والمحافظات والمعرض الدائم بقرى الهيئة - كورنيش النيل - القاهرة

قضيدة النثر بين النقد والمبدعين

إعداد: أحمد فضل شيلول

للتشيعين لقصيدة النثر من الشعراء والمبدعين ، يعتقد أنها امتداد طبيعي لقصيدة الشعر التفعيلي ، والبعض الآخر يعتقد أنها كشف لمساحة جديدة من شعرنا المعاصر ، والبعض يرفضها تماماً ، ويرفض انتمائها لعالم الشعر بكل أشكاله القديمة والجديدة ، والبعض الآخر يقف موقفاً وسطاً ويترك الحكم على هذا اللون من الأدب للمستقبل .

ولما كانت القضية على هذا الجانب الكبير من الأهمية ، فقد عحصمت بعض المجالات الأدبية المتخصصة في وطننا العربي ملفات كاملة لمناقشة هذه القضية .^(١)

إن هذا المصعب الثقيل الذي ألقته « قصيدة النثر » على كاهل الشعر العربي المعاصر ، إلى جانب الاهتمام الكبير بمناقشة هذه القضية بالأساطير الأدبية - خارج وداخل مصر - قد حفزن للقيام بعملية استطلاع رأي لعدد كبير من شعرائنا نقاداً ومبدعين الكبار والشباب حول هذا الرائد الجديد من أدبنا ، علنا نصل إلى اتفاق عام حول وحول ضرورة وجوده في حياتنا الأدبية المعاصرة ، بعض هذه الآراء قمت بتدوينها أثناء الندوات والمناقشات التي عقدت هنا أو هناك ، وبعض الآراء حصلت عليها من خلال حواراتٍ المستمرة مع عدد من نقادنا وشعرائنا وبعضها حصلت عليها من خلال طرحي لسؤال واحد فقط يدور حول هذا الموضوع ، كما ساعدني الصديق الشاعر فوزي خضر في الحصول على آراء بعض الشعراء الذين لم أتمكن من مقابلتهم خلال الفترة الأخيرة فشكراً له على اهتمامه وحسن تعاونه .

ما إن استقرت قصيدة الشعر الجديد في إطارها التفعيلي ، وما إن اكتسبت اعتراف النقاد ونحسب ومثلوني الشعر ، حتى خرجت علينا قصيدة النثر ، ينفهمونها الجديد عند أصحاب هذه المدرسة ومروجيها ، مما أدى بالتالي إلى خلط كبير بينها وبين القصيدة التفعيلية لدى مهاجبي الشعر الجديد خاصة ، ولدى الواقفين عن التطور في تذوق الشعر ، وفي حساسيته الجديدة عامة .

وعل الرغم من أني من المرحيين بما يسمى بقصيدة النثر - كلون جديد من ألوان الأدب - إلا أنني أعتقد أن أصحابه قد أخطأوا في حق تسمية أدبهم هذا بقصيدة النثر لأنه ، في أبسط الأمور ، هناك خلط في المصطلحين « قصيدة » و « نثر » لأن مصطلح القصيدة يطلق على « قصيدة الوزن » ومصطلح « النثر »^(٢) يطلق على الكلام الخالي من الوزن ، وإن كنا نلاحظ أن هناك بعض النثر يدخل فيه الوزن أو الإيقاع بطريقة عفوية تماماً ، وهذا ما نلاحظه حتى على أساء بعض الأشخاص أو على بعض منشآت الصحف أو بعض عناوين المحال التجارية غيرها .. وعلى سبيل المثال اسم « مصطفى جيد اللطيف المنفلوطي » وزنه فاعلاتن - فاعلاتن - فاعلاتن ... وبالطبع لم يقصد المسمى أن يكون الاسم موزوناً هكذا . . . كما أن في آيات القرآن الكريم بعض الوزن مثل قوله تعالى « أنا أعطيناك الكوثر » ، أو قوله تعالى « قل جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقاً » ، أو قوله تعالى « لن تناولوا البر حتى تنفقوا عما تحبون » وأعتقد أن الوزن هنا لم يقصد به تلك القصيدة التي تتطلب للذاع في فن كتابة القصيدة ، وإن كان بعض الكتاب قد أقام ثره على أساس موزون تماماً ، كما نلاحظ على ألقية ابن مالك وغيرها ، إلا أن ذلك لا يعني أن نطلق على ما كتبه هؤلاء الكتاب « شعراً » . غير أن بعض

أ. ف. ش

○ أحد الحق :

القصيد العربية رهن بلاغة اللغة بالتأكيـد ، وهى إنجاز صوق لم يتبته الكثير- حتى الآن - إلى كونها- أى القصيدة - منجز صوق بالضرورة ويتبعية البلاغة الخاصة بعلم القراءات .

من هنا فقد كان الإنجاز العظيم لثورة الشعر الجديد ، أنها حملت القصيدة إلى مساحة ما من أرض تلك البلاغة الخاصة وجردتها من الغايات التى لا ضرورة لها ، والإنجاز الأكبر فى شجرة الإبداع الشعرى الجديد جبلتنا هو أنه أدرك بعمق حقيقة اللغة العربية فى مفهومها البلاغى هذا ودون الوقوع فى متاهات الثرثرة الكلامية أو الصوتية للغة ، فصار الشعر حالة من اللغة البكر القادرة على امتلاك موسيقاها من ذاتها ، واستنادا إلى أصغر وحدة إيقاعية وهى التفعيلة ، تلك الوحدة التى هى بالضرورة الأساس للموسيقى الأكيد ، والذي يعمل الشعر فنا متميزا عن أى إبداع لغوى آخر ، مهما كانت مرتكزاته الصوتية المستندة على بلاغة اللغة أو قدراتها الصوتية الخاصة .

والتجارب المستندة إلى صوتيات اللغة وحدها لم تستطع الصمود النوعى كقيمة بلاغية ، من هذا المنطلق وإن كان « أدونيس » كظاهرة ، لا كمدروسة يمكن النظر إلى تجربته بكثير من التقدير نظرا لموسميتها الثقافية وقدراتها الخاصة ، ولكن هل كل من يتصدى لعمل شعرى على طريقة أدونيس قادر على أن يكون أدونيس ؟؟ لا أشك فى جدية هذا السؤال . وبقي هناك مساحة واسعة جدا لمراجعة النفس .

○ أحد سويلم

تسود الساحة الأدبية منذ فترة طويلة دعوة تحاول تشوية مسيزة الشعر العربى ووصمه بأنه عاجز- شكلا ومضمونا - عن حمل تحارب العصر ، ومن ثم - فى رأى من يناصبون هذه الدعوة - ينبئ الخروج من دائرة هذا (العجز) إلى دائرة أوسع وأرحب وهى فى رأيهم - ما يطلق عليها « قصيدة النثر » .

وقبل أن أتال بموضوعية من هذه الدعوة . . أود يهدهو شديد أن أناقش الأسباب التى أدت بانصهارها إلى الخماس هلـه الدعوة . .

أعتقد أن الشعر فن له أرض واسعة تسع الإبداع والمبدعين . دون أن تفريق أو تشكو الزحام . . ويبدو أن قضية الشعر الحديث كتسبب كل يوم عداوة جديدة . . ليس فقط عن هم مخاصومتها ويفقون على حلدها ، ولكن أيضا من هؤلاء الأدعياء الذين تسلاوا بعجزهم وجهلهم وعاوله دهمها من الداخل ، فكانوا كالسوس الذى ينخر العظام .

وعجز هؤلاء الأدعياء عن الإضافة وفتح آفاق جديدة فى إطار الإبداع الجديد . . جعلهم يدعون أن حركة الشعر الحديث تصل الآن إلى طريق مسدود . . وأحل فى رأيهم ليس البحث عن أدوات أو قوى ذاتية أو معاول فنية يجاولون بها التغاؤ أرفع آفاق أخرى فى أرض الشعر الواسعة . . ولكن الحل فى رأيهم هو البعد عن المغامرة الفنية إلى طرق ودهاليز أكثر خداعا . . ومواربة . . فدعوا إلى هذا المسمى الغرب - قصيدة النثر . وأخذوا يقحمون البراهين على أنه هو الوريث الشرعى للشعر الحديث . . نحو آفاق أرحب وأبعد مدى حتى إن بعض القاد قد تبنا هذا الرأى . . ورحبوا به . . على حين اتخذ آخرون على أنها معركة خاسرة وسلاح فاسد فى أيدي المدافعين عن شعر التفعيلة . . (وشعرا التفعيلة براه من هذا السلاح) .

لقد أحدث هذا المسمى بلبلة وخلخلة وصعدا فى جسم الحركة الشعرية والحركة النقدية معا . . وكما قلت ما أسهل أن يتسلل السوس وينخر الأجسام . . ويفتح نفسه طرقا غير شرعية أو غير مشروعة .

لكن الأمر أصبح أخطر مما تتصور . . حينما نرى هبون الشباب المبدع تلجأ عن جهالة إلى هذا الانجهاه وكأنه هو الشعر القادم . . وما كان يستحق الإغراق والاحراق . . لأنه عجز- فى رأيهم - عن تمجير طاقات اللغة نحو آفاق جديدة .

وقد واجهت مجموعة من الذين يتبنون هذا التيار . . وأسمعون أعمالهم الثرية واخترنا عملا من هذه الأعمال التى تتخذ - شكلا - نظام كتابة القصيدة فى سطور غير متساوية ، ثم أعدت كتابتها فى سطور متساوية تتخللها علامات الترقيم اللغوية . . ثم أعدت قراءتها مرة أخرى . . وسألت : أليست هذه قصة أو أقصوصة حديثة ، باعتبار فن القصيدة الحديثة يستطيع أن يستوعب الموقف النفسى أيضا .

إننى أدعوا إلى ضم هذا الذى يدعى « قصيدة النثر » إلى فن القصة الحديثة على أن تعاد كتابته مرة أخرى فى سطور متساوية وفقرات ملائمة ، أو يضم إلى ما يسمى بالنثر الفنى الحديث بعد مرحلة الحريرى والمنفلوطى وغيرهم من الرواد .

وأخيرا . . نحن نقول بملء الفم : لا . . لقصيدة النثر . لأنها لا تنتمى إلى الشعر كفن ، لكننا . . نقول بملء الفم أيضا - نعم - لكل جديد جيد يضيف لمساحة الشعر آفاقا أرحب ، مثل الدراما الشعرية ، أو الملحمة أو الكتابة للطفل ، أو . . الخ .

○ الأخضر فلوس (٣) :

جوهر الشعر ، كما يتفان في التركيز والتوهج ولكنها تتخلف عنه في الإيقاع والوزن الذي هو في يد الشاعر القدير عنصر جوهرى في التجربة وليس عارضا ، وهنا يطرح السؤال نفسه بالحاح : هل التفعيلة عائق في طريق الانسياب والتلقائية ؟ لا اعتقد ذلك لأن التفعيلة أفتح مفتوح يمكن أن يتطور إلى أشكال موسيقية جديدة لم تعرف بعد ، ولعل لا أبالغ إذا قلت إن كثيرا من الشعراء الذين ليسوا عبادة « أدونيس » وبدادوا كتابتهم النثرية دون أن يمروا بجميع المراحل - كما فعل هو على الأقل - ليسوا شعراء ولكنهم استسهلوا الأمر فتورطوا وورطوا الشعر أيضا .

يتضح مما سبق أن المورد الفني لقصيدة النثر غير مقنع ، بل هو متفك دائما إذا عرفنا أن الشعر الحر يجعل ما عمله باقنطار ، فهي - في آخر تحليل - ليست امتدادا له ، لأنه لم يعجز بعد حتى يبحث له عن بديل ولكننا بالبحث نجد أن قصيدة النثر في الوطن العربي ما هي إلا ظل باهت لأشكال أوربية - وأخضر المدرسة الفرنسية وسان جون بيرس بالذات - استعمرها الشعراء وروجوا لها في محاولة للتجديد أو لنيل شرف ريادة جديدة .

○ د. صلاح عبد الحافظ

ما يسمى بقصيدة النثر اصطلاح غير سليم أساسا ، لأن القصيدة إذا نظرنا إلى الاصطلاح علميا هي العمل الفني الشعري لا النثر ، والنثر لا يقال للقطعة منه قصيدة ، فكلا شقى الاصطلاح يثيرا من الآخر ، ولكلا النوعين من الشعر والنثر خصائصه ، أما إذا نظرنا إلى الاصطلاح جماليا ، بمعنى أننا نقرأ نثرا مصوغا بطريقة معينة أثرت فيها - أو كادت - نفس تأثير الشعر من الناحية الجمالية ، فيمكن أن نقول إن هذه القطعة كأنها قصيدة أو هي قصيدة نثرية لجمالها وتأثيرها وطريقة صنعتها ، وأتذكر الآن - على سبيل المثال - مقطوعات المرحوم الأديب حسين عتيق التي تحمل سمة الشعر في تأثيرها وصوغ كلماتها ، ولكنها ما يرحت نثرا لا شعرا لتخليها عن الوزن مكنتية بإيقاع اللغة والمعبرة ، فالشعر شعر ، والقصيدة قصيدة ، ولا يقال حتى للقصيدة الحديثة من شعر التفعيلة إنها نثر أو قصيدة نثر .

○ عبد المتعم كامل

١ - قصيدة النثر لون إبداعى موجود شتتا هذا أم رلفضنا ، ولكن هل هو وجود بالقوة أو وجود فاعل ومؤثر في حركة الشعر العربى ؟ تلك هي المعضلة .

إن الحق الذي يملكه شاعر ما في البحث والتجديد يمنعه أن يصادر حرية الآخرين في البحث والتجديد أيضا ، ولكن هذا الطريق لا يخلو - في كل الحالات - من الصدام والاختلاف ، ويرغم ذلك يبقى اختلافا من أجل الوصول لا من أجل المداومة ، وفي حديثي هذا عن قصيدة النثر لا أصدر عن رفض بقدر ما أصدر عن قناعة أحلها الآن ، ولكني لا أضمنها غدا ، ثم إن مسألة الحكم على المسائل في هذه الحالات لا تحتل الجزم ، ولكنها تبقى مفتوحة على المستقبل وهو كفيلا بتحديد الأمور والنثى والإثبات .

ومادامت القضية المطروحة للنقاش هي « قصيدة النثر » فلأننى أفضل أن أبدا حديثي من إشكالية التسمية نفسها اعتقد أنها تحمل في ثناياها تناقضا فالقصيدة ، كما تعرف في عمومها - تقوم على نسق وزنى محدد - وأضيف لمصطلح القصيدة كلمة (نثر) وهو لا يتقيد بوزن ما ، ومن خلال تركيب هذين المصطلحين معا يظهر هذا التناقض جليا ممثلا في هذه العبارة الجديدة (وزن السلا وزن) ويبدو لي أن هذا لا يستقيم مع تلقائية الأشياء ولا أقول منطقيها .

وإذا تجاوزنا هذه الملاحظة الشكلية نرى أن كتاب قصيدة النثر قد خرجوا إلى فضاء غير محدود من الحرية والاسترسال وذلك بتخليهم عن أى شكل من أشكال الموسيقى ، يقول المدافعون عن قصيدة النثر أن الوزن ليس هو الشعر ، ولكنه قالب محدد سلفا ، فهناك نثر وإن كان موزونا كقول زهير مثلا :

وأعلم ما في اليوم ، والأمس قبله
ولكننى عن علم ما في غد هم .

فهذا البيت وإن أقام الوزن فإنه ضيغ الشعر إذ أن الشعر لا يقدم معلومات ولكنه كشف ورؤى ، إنه مغامرة في اللغة وبها في آن معا أثر النثر فهو اطراد أفكار لا يكون منه الوزن شعرا . ومن هنا بدأ المنظور . يبحثون عن مسوغات هذه الكتابة الجديدة ، فهي - في رأيهم - قد استعاضت عن الوزن (بهارونية الأفكار) وعلاقات الأصوات بالمعنى وإيقاع التجربة نفسها ، ويرون أن من أبرز خصائصها التركيز والإيجاز والتوهج ... ولكن هل هذا يميزها عن شعر التفعيلة ؟ الحقيقة أن الجواب بالنفى .. صحيح أن الشعر كشف ورؤى ، وهذا

بديى .
وصحيح أن النثر اطراد أفكار ، وصحيح كذلك أن الوزن وحده لا يكون شعرا ، وفي كل هذا تتفق قصيدة النثر مع

على أنني أستطيع أن أؤكد على أن الشاعر محمد الماغوط فرض هذا التأثير رجعل لقصيدة النثر إمكانية فاعلة ، وهذا ما لم يستطع أن يفعله سواء من مبدعى هذا اللون من الكتابة .

على أنني أيضا لا أعتقد أن قصيدة النثر مجرد امتداد للشعر التفعيلي ، وإنما هي كيان خاص ذو مقومات خاصة يمكن أن يتحقق إلى حد كبير وأن يؤثر أيضا .

٢ - ليس لقصيدة النثر - حتى عند الماغوط - مقاييس فنية تتحرك على أساسها ، وقد يكون هذا دليل اتهام ولكنه في نفس الوقت يمكن أن يكون أحد عوامل نجاحها ، إذ هي تعتمد على خلق تلقائي وحر للرؤيا ، والغريب حقا أن الماغوط استطاع أن يخلق شاعرية قصيدة النثر من خلال رؤيا شعرية واسعة وعميقة بغير اعتماد على موسيقى ذات أسس محددة .

ولا نستطيع أن نقول إن الماغوط يعتمد على الصوتيات اللغوية أو تماثل حروف ذات غارج متشابهة أو أطوال متناسبة بين الجمل أو تركيب ذات إيقاع ما ، ولكنه يخلق ما يمكن تسميته بموسيقى الرؤيا ، ولكن أيضا .. هل فعل أحد غير الماغوط شيئا فيما يتعلق بقصيدة النثر ؟

٣ - على أنني - ولا أحسبني قد وقعت في تناقض - لا أعتقد أن ظروفنا حضارية مشابهة لهذه الظروف التي أوجدت هذا الشكل الشعري في أوروبا - قد تخلقت في التاريخ العربي . بحيث تستلزم وجود هذا الشكل لدينا ، فما زال القارئ العادي في كثير من الأحيان ضد قصيدة التفعيلية ؟ البعض لم يحسم مواقفها ، وبعض نقادنا المستبشرين ينادون بالعودة إلى العروض التقليدية ، فكيف يمكن أن نتجاوز للتلقى إلى حد أن نفاجسه بقصيدة هي ضد كل ما يعرفه عن الشعر .

والحقيقة أنني رغم كل شيء لا أعتقد أن المستقبل يحمل قدرا من إمكانية إنتاج قصيدة النثر ، وهذا الاعتقاد أساسه عندي حذس في خاص وفهم خاص أيضا لروح الحضارة العربية ومطلق الأشياء .

○ د. عبد القادر القط :

أعتقد أن لقصيدة النثر مفهومها للمصطلح عليه . فالموسيقى فيها تكون إيقاعا وليس وزنا مطردا ، وميزة هذا الشكل أنه يتحرر من القيود الشكلية إذا كان صاحبه ذا موهبة حقيقية ، ولكنه أيضا يحتاج إلى رفاقة حسن من حيث اللغة حتى يكون

مبرا كشكل في قريب من الشعر ، ويحتاج أيضا إلى عنصر من عناصر الفكر حتى يبرز عبود الشاعر عن هذا الشكل الشعري المتعارف عليه والذي يعبر عن الوجدان وعن الحس إلى شكل آخر به قدر من إمكانيات الشعر وقدر من الامكانيات الفكرية للنثر ، وهذا ربما يكون غير موجود في قصيدة النثر عندنا . أما في لبنان حيث شاع هذا الضرب من القول ، فإنه موغل في التجريد إلى حد بعيد ، مع أن هذا بطبيعة أنه نثر وبطبيعة أنه يتوقع من صاحبه أن يمزج بين الشعور وبين الفكر يقتضى قلبا غير قليل من الوضوح . . لكن على أية حال إذا كان الإنسان يكتب في هذا اللون فلا بد أن يدرك أنه يكتب نثرا ولا يكتب شعرا ، لكن إذا بدأ يكتب شعرا ثم يحتل الوزن في يده ، فليس هذا - إذن - قصيدة نثر ، ولكنها قصيدة « مكسرة » .

○ د. عبد الله سرور :

كتاب قصيدة النثر هم من أصحاب الشعر الجديد . ولقد اختاروا لشعرهم صفة الجديد ليؤكدوا له فضلهم أولا : الجلبة الزمنية ، فهو آخر ما أبدعه العقل البشري المتطور .

وثانيها : الجلبة الفنية حيث إنه أتى بما لم يسبق إليه .

وهم يرفضون البحر العروضي والتفعيلية الخليلية ويرون أن تحديد الشعر بالوزن هو تحديد خارجي وسطحي يناقض ماهية الشعر ، لأن الوزن تحديد للنظم لا للشعر . ويرون أن طريقة استخدام اللغة هي المقياس الأصح للتمييز بين الشعر والنثر ، فسميت يسمون باللغة عن طريقته العادية في التعبير والدلالة ، ويضيفون إلى طائفتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة تكون كتاباتهم شعرا . وهنا تكون الصورة أهم عناصر هذا المقياس فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة .

والتعبير الشعري الجديد - عند هؤلاء - تعبير بمحان الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية ، ولذا فهم يسمون دائما إلى التأكيد على العلاقة أو الموازنة بين الموسيقى الناعمة من الخصائص الصوتية للكلمات وتناسقها معا وبين موسيقى الحالة النفسية للقارئ أو المتلقي ، فتكون الموسيقى متلبسة بالكلمات وليست شيئا خارجا عنها . وهذه جميعا تصنع نسقا موسيقيا جديدا ومغايفا لكل نسق موسيقى معروف ، ومن ثم تكون القصيدة الجديدة بسق هي التي تتخلل تماما عن الوزن والقافية .

■ ونحن نرفض ما ذهب إليه هؤلاء الشعراء لأسباب منها : -

أولا : ليس هناك فن يستغنى عن مجموعة الضوابط اللازمة

له . وما داموا يرفضون ضوابط فن الشعر فعليه أن يتناروا لأعمالهم أساءة أخرى غير لفظي (شعر) و (قصيدة) .

ثانيا : هم والمهون في زعمهم أنهم يميزون عن الطريقة العادية للتعبير اللغوي وأهم يضيفون إليها خصائص الإثارة والدهشة . هم والمهون ألف وهم لأن هذا الجديد الذي يزعمون أنهم يأتوننا الآن به هو قديم كل القدم ، فالشعر الحق لا يعرف طريقة عادية في التعبير وللمهم قرأوا عن شيء اسمه اللغة الشعرية وهي اللغة التي يحدث فيها الشعر تغييرات تجعل منها شيئا آخر بعد أن تخضع للتجربة الشعرية . وخصائص التعبير عن هذه التجربة . وهي شرط أساسي في إبداع كل شاعر جيد . فإين جديدهم ؟

ثالثا : إن ادعاهم أن الصورة الشعرية أداة تعبيرية من نوع خاص هو قول مكرور سبقهم إليه كثيرون ، ونجسد لنا في إبداعات عديدة من الشعراء العرب المحدثين من غير أصحاب قصيدة النثر بعد أن أصبحت الصورة الشعرية الحديثة ذات فلسفة جمالية خاصة تتميز بالحيوية لتكوينها العضوي المؤلف . وكما كانت اللفظة أداة تعبيرية - قديما - فقد أصبحت الصورة ذاتها - حديثا - هي هذه الأداة .

رابعا : إنهم يجترئون على اللغة ويستمحمون فيها إلى حد الشذوذ والتخريب تحت زعم الجدة والبراعة . وهذه قضية يطول الحديث فيها غير أن الحقيقة المؤكدة هي أن على هؤلاء الشعراء أن يعرفوا أولا لغتهم جيدا حتى يضعوا أقدامهم على أول طريق الإبداع .

فاروق جويلا :

بلا شك أن لكل فن قواعده ، وهذه القواعد تنطلق من أساس تاريخي وفني ، فلا يمكن أن ترسم لوحة دون أن تكون لديك القدرة على تركيب الألوان ، ومعرفة المسافات ، كما أنه لا يمكن للموسيقي أن يكتب موسيقى دون أن يكون لديه استعداد تدويني واستعداد فني ، ولا أدري لماذا أصبح للشعر هو المنطقة الوحيدة المستباحة في الفن الآن ؟ هناك ما يسمى بالنثر ، وهناك ما يسمى بالشعر ، وهذا فن يختلف تماما عن ذلك ، والمقصية أن أصحاب النثر يجلمون الآن أن يكونوا شعراء اعتقادا بأن الشعر مكانة أرقى وأكثر اقترابا من الناس ، فيحاولون كتابة الشعر فتصبح كتاباتهم شيئا غامضا تماما . .

لا هو بالشعر ولا هو بالنثر ، وإنما يطلقون عليه قصيدة النثر أو الشعرى النثرى ، لماذا لا تسمى نثرا فقط ؟ وما هو الإصرار على أن تسمى شعر أو تسمى قصيدة ، فالقصيدة لها مقوماتها ولها أصولها وقواعدها .

وأنا أعتقد أن هذا أكبر خطر يهدد الآن حركة الشعر الحديث ، فسوف يقتلها تماما من جلورها .

والشعر العربي بالذات ليس كالمقصية أو المسرحية أو الرواية ، إنه أقدم فنوننا العربية ، فهو ليس وليدا جديدا عمره خمسون أو سبعين عاما ، إنه وليد متكامل عمره ٣ آلاف سنة الآن ، إن محاولات التجريب فيه لا ينبغي أن تسقط هذا التراث لأنها ستحكم على نفسها بالفشل ، ومن أجل الأشياء في لغتنا العربية موسيقاها وإيقاعها وتشكيل صورها ، فكيف أضحي بكل ذلك من أجل القصيدة النثرية ! وكيف أطلب من شاب لم يعرف قواعد اللغة العربية ولا يمارس الكتابة على بحور الشعر أو على نظام التفعيلة أن يكون شاعرا ويكتب لنا ما يسمى بالقصيدة النثرية .

في تقديري أن هذه مؤامرة على الشعر العربي والذي سيخسر فيها ليس الشعر العربي ولكن الحواسر الأول فيها هو محاولات التجديد التي لا ينكر أحد أنها أضافت مذاقا جديدا لهذا الشعر وكنا نتمنى أن نسير في اتجاهها ولا نخطئ هذلهما كما يحدث الآن .

كنت أتصور أن التطور الطبيعي لحركة الشعر الحديث هو إبداع أعمال درامية ضخمة تضفي وتثري حياتنا الشعرية ، ولكن المؤسف أنها انتهت إلى شارع ضيق مسلول اسمه « قصيدة النثر » بدلا من أن تتجه إلى عالم فسيح متكامل هو الشعر الدرامي أو الدراما الشعرية ، فبدلا من أن يتجه الشعراء الكبار إلى الأعمال الدرامية الضخمة التي تحتاج إلى جهد ومثابرة ومعاناة اتجهوا إلى أبسط الأشياء وأرذلها في نفس الوقت ، وهو ما يسمى بقصيدة النثر .

○ فاروق خلف :

سوف أحاول الاختصار في الإجابة على سؤالك :

أولا : أرجو ألا تحاول تقديم قوانين أو أحكام نهائية لحركة الشعر ، هذا ضد طبيعته ، وضد طبيعتنا ، تكفينا محاولة اكتناه الأساقط الطرية والانفلات من أسر القدسية إلى فضاء الحرية ، ولبن يأتون بعدنا أن يفعلوا مثلاً .

ثانيا : إن الشعر الضعيف يمكن رده إلى نظام إيقاعي واحد يتكون من تنابعات لوحات زمنية ونغمية محددة ، وكل

تشكيل يمتد علاقة تتابع لهذه الوحدات هو ما اصطلاح
العرضيون على تسميته بالبحر .

ولكن نظام الخليل لم يدرج كل التشكيلات الممكنة
لعلاقات تتابع هذه الوحدات ، وقصيدة النثر ، إذا
اتفقنا على صحة التسمية هي تشكيلات جديدة تستمر
الطاقات الكامنة في علاقات تتابع لوحات الإيقاع في
الشعر العربي ، وليست خروجاً عليه ، فهي ليست
الامتداد الطبيعي لقصيدة الشعر الحر أو حتى الشعر
العمودي فحسب ، ولكنها الاكتشاف لبقاى أرض
الوطن الشعري لم تكن نقرها بسبب تحجر الرؤيا
العربية للعالم وللذات وخاصة في مصر .

○ فاروق شوشه

أرفض ما يسمى بـ « قصيدة النثر » باعتباره امتداداً طبعياً
للشعر الحر ، وأرحب به باعتباره نسفاً للكتابة يحاول أن يتجاوز
برودة النثر بإكسابه حرارة الوجد الشعري ، ولكنه يظل نثراً
دافئاً وجميلاً . والنخل عن الإيقاع الموسيقي بهذه الصورة الثابتة
والمطلقة كما في قصيدة النثر من شأنه أن يفتح الباب للفوضى
المطلقة وللتغريب وللتجاوز وللشذوذ إذا اعتبرنا معصنة
شعراً ، والأجدى أن تصنف هذه الكتابات حيث هي دون خلط
أو افتعال أو ادعاء .

○ فوزي خضر :

الحديث هنا أطلق عليه « قصيدة النثر » بمجم التعرض لعدة
نقاط هامة لتحديد في الآن :

١ - كل حركة تجديدية في الفن والأدب قوبلت - أول
ما قوبلت - بالرفض ، فلما أن تثبت بالتقنين أو تسقط ،
ومن هنا فإن قصيدة النثر ستسقط إذا لم يستطع مدعوها
التقنين لها .

٢ - لا يجب الخلط بين ألوان الأدب ، فالشعر إذا جردناه من
الموسيقى - وهي من أهم أصدته الرئيسية - أصبح لونا
آخر من الأدب تعارفنا على تسميته النثر الفني ، لذا
يجب التقنين لقصيدة النثر موسيقياً - حيث أن الموسيقى
علم ، وكل العلوم قابلة للتقنين ، أو فلينسحب مدعوها
من الساحة .

٣ - حتى التجديد التي أصابت هذا الجيل من الشعراء أدت
بهم إلى مغامرات فنية فاشلة لأنها بلا جلدور بينها تثبت -
في مجال الأدب - المغامرات الفنية ذات الجلود ، فهكذا

علمنا تاريخ الأدب ، وفي رأي أن قصيدة النثر من
المغامرات الفنية التي تفقد للجدور ، حيث أنها
اعتمدت في بقائها على الخلط بين ألوان الأدب ولم تعتمد
على تطوير اللون الأدبي ، ولكن كان المخرج لها - من
دائرة المعجز عن التقنين - هو هذا التشويه الذي أحدثه
مدعوها بالخلط بين الشعر والنثر المحدثين بأصول لكل
منها .

٤ - وجد أنصاف الشعراء قصيدة النثر فرصة للكتابة والنشر
دون الالتزام بإجهاذ أنفسهم في تحصيل المعرفة وامتلاك
أدوات الشعر ، ووجدوا قصيدة النثر تتمشى مع
قدراتهم الإبداعية والعلمية .

٥ - ظهور قصيدة النثر كان فرصة لهجوم المهاجرين على حركة
شعر التفعيلة وإتمام شعرائه بالقصور ، وهؤلاء
المهاجرون انقسموا في ثلاثة أقسام أولها : الشعراء
التقليديون الذين عوا أن قصيدة النثر امتداد لشكل
التفعيلة - وهذا غير صحيح - واعتبروه خير دليل على
صحة موقفهم برفض الشكل التفعيلي ، وإثبات صحة
الشكل البيني للشعر العربي ، وثانيها : أنصاف النقاد
الذين دخلوا إلى ساحة النقد - خلوا الساحة من النقاد
المخلصين ، لإقالة قليلة - فائقوا بشراة على حركة
الشعر ككل ، وأخذوا يتهمون جيل الشعراء الجدد
بإفساد الشعر وثالثها : الشعراء الرواد والأجيال السابقة
من شعراء التفعيلة الذين وجدوا في الهجوم على الجيل
الجديد - من شعراء التفعيلة أيضاً - تثبيتاً لمكانتهم
الشعرية التي تميز بهم بعد أن تحولوا من الإبداع إلى
الثرثرة ومهاجمة الأجيال التي تليهم رابطين - بخطأ أيضاً
- بين الجيل الجديد من شعراء التفعيلة وأصحاب قصيدة
النثر .

٦ - لم يوجد مدعو قصيدة النثر بديلاً موسيقياً للتفعيلات
الخليبية والبحث عن بديل يمكن تقبله إذا أصبحت
الأداة الموجودة غير قادرة على العطاة أو تأدية دورها
المطلوب ، وأنا أعتقد أن الأوزان الخليلية قادرة على
العطاء حتى الآن . . وحتى التجديد هي التي أدت
بلتهافتين عليها إلى محاولة تدمير كل ما هو قديم حتى ولو
كان صالحاً . إن المرأة - مثلاً - تستخدم منذ آلاف
السنين ، ومازلنا نستخدمها حتى اليوم لنرى أوجعنا
فيها ، وبالرغم من التقدم العلمي الباهر - عبر آلاف
السنين - إلا أن المرأة لم تزل مستخدمة . . لماذا ؟ لأنها لم
تزل تؤدى دورها كأداة ، وبالرغم من هذا إذا وجد

البديل فلا مانع من استخدامه ، إذن القضية ليست قضية تدمير كل ما هو قديم ، ولكن قضية استخدام ما يستطيع تأدية دوره والعطاء من خلاله ، ومن هنا فأنا أرى أنه لا ضرورة مطلقا لتدمير الأوزان الخليلية مادامت قادرة على العطاء ، ومادامت لم نجد البديل حتى الآن .

محبوب موسى

أعجب العجب أن تكون أغنى شعوب الأرض عروضا ثم تستعبدنا هذه (الموضات) الواضدة ، وأعجب من العجب نفسه أن يحور شعرنا ومشتقاتها الكثيرة لا يكاد الواحد من هؤلاء المسبيين يحمدهم (التقاليم) يسبح في أقربها غورا حتى (يقب ويظس) وعلى الرغم من فقره المدفق فلنأنا نراه ينادى بالملح السكسري أو السكر الملحي ، وكأنه قد استفاد كل يحور شعرنا ، حتى الذين لم قدم في السباحة ما تعصبوا لهذا الضرب الغريب من (الموضة) إلا لإيماننا (بتجاوزهم) وهم لم يشبوا عن الطوق إلا قليلا إذا قسناهم بشعرنا تراثنا العظام ، الذين غاصوا في أغوار بحورهم وعادوا لنا بالدر المكنون ، فهل على الأرض (إفلاس) كهذا ؟

ما من شيء في الوجود إلا وله اسم يعرف به ، ولا يلتبس بغيره وإذا سميت الأشياء بغير أسمائها فلن تستقيم لنا حياة ، بل هي الفوضى يمين وتسيطر ، العقد المنظوم لا يسمى كذلك إلا بانتظام حياته في خيط ، فإذا انقطع خيطه فقد خرج من (العقيدة) وأصبح حيات (متشوة) ؛ كذلك الشعر- الشعر العربي على الأخص - لا يكون شعرا بلا (وزن) ، التصوير ؟ وهل يكون (النثر الغني) فنيا بلا تصوير ؟ الخيال ؟ وهل يكون ضربا من ضرب الفن القولي بلا خيال ؟ انتقاء الكلمات الموحية ؟ وهل لا يتبقى (النثر الغني) كلماته ؟

لا شيء في الشعر يفتقر إليه (النثر الغني) إلا (الوزن) ، ومن نافلة القول أن نقرر أن الوزن (وحده) لا يصنع شعرا فالفنية ابن مالك موزونة ، ولكن لا شعر بلا وزن ، وليس مما يتالم من (نتية) قصيدة النثر أن تكون نثرا بحتا ، أما ادعاء معالجتها أنها (قصيدة) فما أجزأهم عليه إلا خلو (القانون) من مادة تعاقب من يدعي هذا الادعاء الذي يلغى المنطق إلغاء (التخفيف السمين - الجميل القبيح - الطويل القصير) لو استقام هذا الكلام فأعلا وسهلا بقصيدة النثر .

لقد عرفنا الشعر المرسل ، ولم ننكره ، وكذلك الشعر الحديث ، ومن قبلها الموشحات والأزجال ، فلماذا لم ننكر هذه الألوان ؟

لأنها لم تخرج على توالي الحركات والسكنات على نظام مخصوص ، هذا التوالى هو الفاصل بين الشعر والنثر ، ومهما قيل عن موسيقى النثر فلن يكون إلا نثرا بحتا ، (السمج = تطعيم النثر بشيء من الوزن ، جرس -أشرف و . الخ) كل هذا لن يشفع للنثر وسيظل نثرا شتتا أو لم نشأ ، هكذا طبيعة اللغة العربية ، فهي طائر له جناحان نظم ونثر ، وقد يتوق النثر أحيانا على النظم ، ففي النثر آيات من الفن العالي (وحسبنا كتاب الله تعالى - حديث النبي ﷺ ثم كلام الامام علي وألحاظه والرافعي و . الخ) ولكن الشعر شعر والنثر نثر يلتقيان في كل شيء ما عدا (الوزن) . وهو محصول (الموسيقين) من عروضهم العربي قد وصل إلى حد (البشم) فعملوا هذا الطعام ، فمالوا إلى طعام آخر ؟

الواقع يقول : انهم فقراء فقراء فقراء ، حتى الذين كتبوا شعرا عموديا جيدا فحديثا جيدا ، فلام استنفدوا هذا (العروض) الرحيب الرحيب الرحيب ، ولا هم حاولوا (ابتكار) أبهر تنهج نهج ما استجد على العروض العربي مستهديا بقانونه الخالد الأزل وهو (توالى الحركات والسكنات على نظام مخصوص) .

ولا أريد (إنشاء) من قبيل (كل عصر له إيقاعاته الخاصة) هذا صحيح ، ولكنه لن يكون إلا باحترام هذا القانون وهذا ماحدث في كل (تجديد وابتكار) ولدينا الشعر الحديث مثلا فقد لَوْن في الإيقاعات ولكن على ضره هذا القانون الذي لولا دقته لماع الشعر بل لم يعد شعرا على الإطلاق ، ولا يصح أبدا أن نقبس شعرنا العربي على أي شعر ، فلكل لغة خصوصية في نثرها وشعرها على السواء .

وكم حاول دارسون كثر أن يجرؤوا على شعرنا العربي ما يجري على الشعر الغربي من حيث (النبر) وكم قالوا وقالوا وما النتيجة ؟ لا شيء وستظل (لا شيء) فهم قد اعترفوا بأن «النبر لا يستقيم أن يبنى عليه الشعر العربي فهو شعر (كسي) ونحن لا نجعل على أي محاولة ولا حتى على (قصيدة النثر) ، وحتى لو أردنا هذا الحجر فمن يمكننا ، ولو مكنا لما ححرنا ، ولكن سموا لنا الأشياء بأسمائها (بعلم) لا بإنشاء وكلام فضفاض لا ضابط له ولا رابط .

ما أعجب الجالسين على كنز حين يسطون الأكف مستجدين !

محمد إبراهيم أبو ستة :

حاول الشعراء وهم بصدد إعادة التشكيل الموسيقي أن يقدموا تعريضا هائلا يقترب من المنجزات الفنية للرد على

○ محمد حمد (*)

من الثابت أن القصيدة - أية قصيدة - لا تكتمل بنائها ما لم يكن للموسيقى جمال في هيكلية تركيبها ولغتها ، فموسيقى الشعر عنصر أصيل في البناء الشعري ، بل إن « الذي يفرق بين الشعر والنثر في المكان الأول هو نغمة الأذن ، ذلك أن الشعر كلام موسيقي »

وجاء في كتاب الصناعتين : الألحان منظومة والألفاظ منثورة والموسيقى في الشعر عيش الجرو وتحلق الاستعداد النفس عند المتلقي لاستقبال اهتزازات الشاعر وانفعالاته أي أجواء التجربة الشعرية وهذا يعني أن ثمة تجاوبا بين النفس وبين إيقاعات الشعر أو موسيقاه « لأن » موسيقى النفس تتوقف على موسيقى اللفظ « وليس ضروريا أن يكون الإيقاع الشعري نابعا من أوزان الحليل ولكن الضروري أن يكون ثمة إيقاع موسيقي يضعه الشاعر تبعا للتجربة ويستغنيه الذوق العام ويحس به إحساسا جيدا .

وموسيقى الشعر العربي قائمة على الأساس على الأوزان الرئيسية التي وضعها الحليل بن أحمد الفراهيدي ، وعلى الغائبة التي تشكل بدورها ركنا هاما من أركان الشعر العربي ، وحظ جودتها وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ مائر البيت كما يرى الجاحظ .

وعندما يقال الوزن ، يفهم « الإيقاع » أو « النغمة » أو « الرنة » ، وبالنظر إلى الشعر العربي من خلال منظار الوزن في العصر الحديث نلاحظ أن الشعراء المحدثين حاولوا نقل الشعر العربي إلى أنماط جديدة تتيح للشاعر حرية أكبر في التعبير .

وقد تنوعت هذه الأشكال فاستمرت مسيرة الشعر المتظم ويقصد به البيت التقليدي عند العرب والبيت الإسكندري عند الفرنسيين ، وهذان المثالان كانا يمدان النموذجين الأرفعين لبناء الشعر عند الأمتين العربية والفرنسية .

وبالنسبة للشعر « المنثور » فهو شكل يغيّر كل الأشكال التي سبقته حتى إن هناك بعض اللبس بين الشعر المنثور وقصيدة النثر .

ومع ذلك فإن عالم الموسيقى في « قصيدة النثر » عالم شخصي خاص على تقبض عالم الموسيقى في قصيدة الوزن الذي هو قائم على اتفاقات وقواعد ومواصفات ، فشاعر الوزن من هذه الناحية يقبل بقواعد السلف ويتبناها بينما شاعر النثر يرفضها .

إن موسيقى الشعر عند العرب لا سبيل قديما تقوم على الوزن

الانهايات الخاصة بإهدارهم لقيمة الموسيقى كما وضعها الحليل بن أحمد ، أي أن الشعراء قد شجّلوا مواهبهم للتعبير عن العصر الحديث من خلال القصيدة الجديدة مستخدمين جماليات معاصرة مثل تطويرهم للغة الشعر واستخدام الأتقنة والتوسع في استخدام التضمين وهضم الأسطورة ومثّلها في أشعارهم وتبنى المؤثرات المسرحية والدرامية والاستفادة من الفن التشكيلي والموسيقى البحتة ، كل ذلك ليؤكدوا أنهم لم يخرجوا عشا على أوزان الحليل بن أحمد ، ولا شك أن حركة الشعر الحديث قد أحرزت نصرا ساحقا لأنها قدمت البرر الفني لوجودها من خلال النماذج الشعرية الرفيعة وليس من خلال الحجج المنطقية الباردة ، ولا شك أيضا أن التحرر من قواعد الحليل قد منح الخيال الشعري فرصة نادرة للوصول إلى آفاق ما كان للقصيدة العربية أن تحلّق بالقرب منها لولا هذا التمرد الشكلي على القواعد الصارمة للموسيقى التقليدية .

وإذا كان الشعراء المحدثون قد كسبوا الجولة الأولى من خلال هذا المعيار الذي أكدته النصوص وهو تحرر الخيال إزاء إعادة التشكيل الموسيقي فإن المعيار نفسه قد التقطه دعاة قصيدة النثر الذين رأوا أنهم على استعداد لتقديم نفس التعويض إذا ما أتيح لهم أن يهدروا الموسيقى كلية ليرتفعوا إلى آفاق جديدة أخرى .

لقد كانت محاولات جملة « شعر » في الستينيات ، وأعمال أدونيس الأخيرة « مفرد بصيغة الجمع » وكتاب « القصائد الخمس » تليها « المطابقات والأوائل » والأعمال الكاملة لمحمد الماغوط ، وأعمال حسين عفيف ، وهذا الديوان الأخير الذي صدر للشاعر إبراهيم شكر الله بعنوان « مواقف العشق والهوان لطير البحر » ومحاولات شعراء السبعينيات للتمرد على الاتجاه الرئيس في حركة الشعر الحديث كل هذا النتائج مجى ليؤكد حقيقة أساسية هي أننا نواجه الآن محاولة طغيان الهامش على المساحة الأساسية ، بل إننا نشهد تواجه النقيضين ، وهما : الظهور الشاحب للقصيدة العمودية من جديد في مصر والعراق واليمن ، والتخلص كلية من الموسيقى في محاولة سيربالية متطرفة للرد على ضعف الموجة الأساسية لحركة الشعر الحديث .

لقد أصبح المشهد الشعري يمثل عددا لا ينتهي من الجداول الخارجة من النهر وقد يكون هذا مفيدا لتوصيل مياه الشعر العذبة إلى أوسع مساحة وجدانية ممكنة ، ولكن الذي يدعو للفرغ أن يحاول الهامش التجريبي الاستيلاء على مجرى النهر ، لأن هذا الموقف سوف يؤدي في النهاية إلى الجفاف التام والقفط .

● د. محمد مصطفى هدارة

قديما كنا نعرف ما يسمى بالشعر المتثور ، وبعض كتابنا الأقدمين في مطلع هذا القرن كانوا يسيرون في هذا الاتجاه ، وكنا نقول دائما إنه لا يوجد عندنا إلا شعر ونثر ، أما أن يكون شعرا متثورا أو نثرا مشعورا فهذا جديد على الفهم ولا بد أن يكون هناك فرق بين الشعر والنثر ، إما أن يكون هناك شعر أو يكون هناك نثر ، ولماذا المزج بين الأمرين ؟ بعض الاتجاهات الحديثة في مدرسة أدونيس أشاعت أنهم يريدون إزالة الحواجز تماما بين الشعر وبين النثر ، ومن هنا قالوا إن الوزن ليس إلطارا مطلقا لما يسمى بالشعر ، وإن هناك عناصر كثيرة للشعر غير الوزن ، وعين كتب في ذلك محمد الماغوط السوري ، وهو له عدة دواوين فيها نثر عادي يقول عنه إنه نثر شعري وإن فيه صورا وخيالات وإيقاعات ، ولأن فيه عناصر كثيرة يدعى أنها تتساوى مع الشعر وإن لم تعتمد لا على البحر القديمة ولا على نظام الضميمة السائر الآن ، فهذه قصيدة النثر التي يروج لها البعض ، وفي الحقيقة أن الذوق العربي الآن لم يتقبلها ، ولم نزل نعتقد أن الشعر شعر ، والنثر نثر ، وأن لا سبيل أبدا إلى إزالة الحواجز بين الفين .

○ محيي الدين اللاذقاني (١)

قصيدة النثر ليست لها أية علاقة بشعر الضميمة ، وقد ولدت بتقديرى بعد الإكتثار من ترجمة الشعر الغربي حيث وجد الشاعر العربي بعد الإطلاع على النماذج المترجمة أنه بإمكانه أن يقول شعرا بلون قافية ووزن أيضا ، وقصيدة النثر تقوم على الصورة ، فشعراء النثر الكبار هم مصورون بالدرجة الأولى ، والصورة الشعرية عند محمد الماغوط أقوى منها عند أى شاعر آخر بما في ذلك أدونيس ، أبشما تقوم قصيدة النثر على التناغم بين المفردات ، ولتنب في " محمد الماغوط ، فهو حين يقدم صورة مذهلة عن بلد (سلمية) ترى أن علاقات الألفاظ بها رابط غير محسوس للوهلة الأولى ، لكنه يبدأ في الكشف مع التعمق في فهم أجواء القصيدة " والقول بأن قصيدة النثر امتداد لشعر الضميمة مقبول إذا كان يقصد به الامتداد التاريخي وليس الامتداد الفني ، لأن جبل شعراء النثر ظهر بعد جبل الرواد في الشعر الحديث ، وأذكر مرة كنت أنا والماغوط نعمل معا في الشارقة ، فسألتهم أن نحاول أن نكتب قصائد من شعر الضميمة - الآن على الأقل ؟

والقافية وهذه أمس ما يميز الشعر عن النثر للوهلة الأولى بغض النظر عن الصورة الشعرية والقصد اللذين هما أقصى ما يميز النثر . « فالشعر يقوم بعد القصد والنية على اللفظ والمعنى والوزن والقافية » .

وعلى مثل هذا قامت محاولات التجديد في الشعر العربي الحديث إذ إن السؤال الذي تطرحه القصيدة ليس هو في تركيبها ولا في بنيتها ولا بابتعادها عن العروض التقليدية ولا طبيعة المعنى الذي تنقله إلى القارئ أو السامع ولكن السؤال يكمن في نوعية القصيدة نفسها ، في وجودها الشعري أو رغبتها بأن تكون هذا الأثر الفني الذي يصعب شرحه ، والذي هو الشعر تعريفا . ذلك أن الشعر في مفهومه التقدي لم يستقر على حال معينة ولم يؤد بمعنى معين عند كل الشعراء لكنه « يبقى اللغة الموجهة للاتصال » .

وقد قال أفلاطون : لا ينبغي أن تمتص النفس من معاناة بعضها بعضا ألا ترى أن أهل القناعات كلها إذا خافوا الملائة والفقر على إبداعهم تروغوا بالألحان ؟ . . . والشعر ينبت من حب الإنسان للإيقاع وتوافق النغم كما يؤكد أرسطو ، فالنفس تشفق النغم والروح تحن إليه كما يقول ابن عبد ربه ، وهذا ابن رشيقي يقول : وإن ألد الملائد كلها اللحن ، ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار ويرى حازم القرطاجني أن الوزن من جملة جوهر الشعر ، ويرى ابن سلام الجهمي أن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية غير أن القصيدة العربية القديمة المعروفة فنيا بشكلها التام لم تكن وليدة المصادفة بل مرت بأطوار من النمو .

إذ لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة كما يرى ابن سلام .

وربما تكون هذه الأبيات مقفاة أو غير مقفاة . إذ الذي يبدو لنا أن الشعر قبل أن يتمرس بالقافية كان يدور أول أمره على موازنة الألفاظ ومقابلة المعاني في تركيب يضالطها شيء من الإيقاع ويمكن أن يكون السجع الجاهلي . وقديما قبل أن تعرف العرب قواعد النظم والقافية . كان التقسيم هو عماد النظم وفقاره يأتى الناظم بكلامه قسما قسيما وتبدى الفكر وكل قسم يأتي به بمثل جملة أو فقرة أو دفعة من دفعات التعبير .

يقول فيه : إن الموهبة الحقيقية تتحرك وسط قيودها الفنية كما لو كانت في جوها الطبيعي ، فالشاعر المتمكن يستطيع أن يكتب التقليدي والتضليل وقصيدة النثر ، وأعتقد أن كتابة قصيدة النثر من أشق المهام التي يقوم بها الشاعر .

فقال إن المحافظة على قافية ووزن وسط الإيقاع السريع هو نوع من الردة وقد يكون مصيبا تماما ، فقصيدة النثر بما تقلمه من أفاق مفتوحة تجعل شاعرها أكثر قدرة على التحرر من القيود الفنية ، ومع إيماني بهذا التحرر أظل لؤم بقول جميل لهيجل

هوامش :

- (١) أصبرات من الشعر المصاصر - رأى فوسا يسمى بقصيدة النثر - ص ١٩٤ - ط١ . ١٩٨٤ - أحمد فضل شبلول .
- (٢) براجيم - على سبيل المثال - مجلة البيان الكويتية التي تصدرها رابطة الأدباء في الكويت العدد ٢٢٤ - نوفمبر ١٩٨٤ .
- (٣) شاعر جزائري يقيم حاليا في الإسكندرية .
- (٤) شاعرة عراقية تقيم حاليا بالقاهرة .
- (٥) كاتب ونقاد لبناني .
- (٦) شاعر ومصحف سورى يقيم حاليا بمدينة لندن .

أنثوني بيرجس يكتب عن لورانس: تحويلات العالم، وعلم النقد والاعتراف بكاتب مرفوض

سامي خشبة

الروحي ومجدد الصناعة والاصطناع في مقابل الفطرة والطبيعة .. إلى آخر ما سيتحدث عنه بيرجس نفسه في هذا المقال ، من خلال حديثه عن د. هـ. لورانس .

يكتب إذن هذا الرجل الذي يقف على أرض مغايرة لما اختارت المؤسسة الثقافية الرسمية الحاكمة للغة (وربما لحضارته) عن واحد من أشهر من وقفوا خارجها طيلة حياته ، وهو الذي لم يصدر اعتراف رسمي بأنه يمكن السماح بقراءة أعماله كاملة إلا في مطلع السنين بعد ثلاثين سنة من موته ، ويعد أن أصبح : « ملفوفاً في طيات عصره » كما قال بيرجس ..

إن وقوف بيرجس - ولورانس - خارج المؤسسة الثقافية الرسمية الحاكمة للغة ، لا يعنى احتمال قبولنا لكل أحكامها أو أهم تحليلات أحدهما - الحى - عن الآخر المبت .. ولكن القراءة البالغة العمق لجانب من جوانب فكر لورانس وأدبه وحياته ، والتي يقدمها بيرجس في هذا المقال ، تصور نموذجاً فلما لا يمكن أن نسميه بالنقد التكاملي الحى ، حيث تتداخل حياة من يكتب وعقله ، بحياة من يكتب عنه وعقليته : يتداخل الحى الذي لم يكتمل ، بمن اكتمل من قبل بوصفه فرداً ، ولم يكتمل - ولن يكتمل أبداً - طالما ظلت المعامات الثقافية والروحية الممينة التي واجهها وخاض تجربتها قائمة لا تزال .. بهذا التداخل الفريد ، ورغم أنه لا يصل - ولا ينبغي له أن يصل أبداً إلى حالة الامتزاج ، يتخلق كيان

حينما صادفني اسم أنثوني بيرجس على هذا اللقال - الذى سنقرأه حالاً - عن لورانس ، توقعت أن أقرأ شيئاً عتماً بحق . فالكاتب واحد من أكبر أدباء اللغة الإنجليزية الأحياء ، وهو يكتب عن واحد من أكبر الراجلين . وبيرجس يبدو - من وضعه الحال - أنه يقف رغم حجمه الأدب الضخم - خارج المؤسسة الثقافية الرسمية للغة الإنجليزية ، هذه المؤسسة التى نعرف أن حكمها الحقيقى قد انتقل من لندن إلى نيويورك أو سان فرانسيسكو ، حيث تقبع كبرى دور النشر وهيئات صنع القرار الأدبى ، ربما على مستوى كل ميادين الثقافة الغربية - لا اللغة الإنجليزية وحدها . ورغم أن بيرجس يكتب - أو تنشر كتاباته الآن - في صحف ومجلات ذات صفة رسمية (ليس أقلها الأوبزفر أو الواشنطن بوست أو النيويورك تايمز) فإن وجوده في هذه « المنابر » يتخذ صيغه « التبرك به » أكثر من صيغة الاعتراف بقيمة أو جدارة مواقفه التى يمكن أن نلخصها في عبارات قليلة : فهذا أديب كبير قرر أن يكون امتداداً لمجموعة أدباء الغرب وفلاسفته في ثلاثينيات هذا القرن رغم التنافر الشديد بين مواقف هذه المجموعة (التي جمعت بين جويس وولف ولورانس .. وبين بريخت وهارنجر ونيرودا .. ومن بينهم) فإن لكل هذه المواقف دلالة عامة تكاد تكون واحدة : رفض الأسس التى اختارت الثقافة الغربية أن تشيد عليها بنائها في العصر الحديث ، والحساسية الشديدة إزاء المعامات الكبرى لهذه الثقافة في هذا العصر : المعامات التى تجسدت في الأزمات الطاحنة والحروب وأنواع التعصب والشمولية الطاغية والفقر

اسمها : « انتيك - هاي . Antic hay » ، وقادني هذه الرواية إلى رواية : « بويظ ، كاوتري بويظ Point Counter Point وهو عنوان وعدني بشيء عن الموسيقى ، وفي هذه الرواية قابلت شخصية مارك رامبيون ، الذي قيل لي ، انه كان في الحقيقة ، لورانس .

حي جديد من « فعل الكتابة » حيث يعاد استحضار - وتعرية - جلود رؤية كاتب تجاوزت زمانها ، وإعادة تجسيدها في رؤية كاتب لأشك في قيمته .
فلنقرأ أولاً هذا المقال *

« أدب الإنسان الطبيعي »

بقلم : أنتون بيرس

كانت تلك أيام عظيمة للمفكرين الذين كانوا يبحثون عن الجنس في الكتب ، ولم يكن من الممكن استعادتهم في عصر من التساهل المرن . كان الأدب هو الطريق إلى عالم عرم . ولكنه الآن قد أصبح مفتوحاً لكل الانفتاح ، وانجل الغموض . لقد اشترت أعمال شيكسبير الكاملة بثلاث شلنات وستة بنسات ووجدت الكثير من الزرع الشقي في : « فينوس وأوديس » وفي « اغتصاب لوكريسيا » . ثم جاءت « ديكاميرون » بوكاشيو ، التي قام ناشروها ، في الطباعات التي كانت متاحة آنذاك ، إما بحذف قصة وضع الشيطان في الجحيم ، وإما بنشرها في لغها التسكانية الأصلية . كان الدافع إلى وضع اليد على نص إيطالي أصلي عظيماً . وهكذا وصلنا إلى معرزة : « جارجانتوا وبياتاجرول » في طبعة « إيفري مان » فعرنا أنه أكثر تعلقاً بالراحض منه بالشقي ، ولكنه لم يترك شيئاً لغيره ، فهب مثل ربيع عظيمة صافية قلزة عبر صباي . لقد ازدهر الأدب العظيم حولنا في كل مكان ، ولم يكن يشبه الجمال الأسود في شيء . ولكننا سمعنا أن ثمة ثلاثة أعمال حديثة قالت الكثير جداً عن الجنس ومنعتها الدولة البريطانية . كانت تلك الأعمال هي : « بشر السوحدة » و « عشيق السلاي تشاترلي » و « بوليسيز » .

في ذلك الوقت انجذبت إلى جويس بأكثر مما انجذبت إلى لورانس ، وكان السبب في ذلك أساساً هو دماي الإيرلندية وكاثوليكي . وكانت هذه الكاثوليكية ذات تنوع يمتد إلى لانكشاير أنتج شهيداً واحداً - على الأقل - غير بارز من العائلة ، ثم أحياها الزواج من عائلات مهاجرة من دبلن وتيبراري . وفي السادسة عشرة كنت أفقد إيماني ، ثم قال لي مدرس التاريخ ، وهو إيرلندي من ليفربول : إن رواية جويس : « صورة لوجه الفنان في شبابه » قد توحى بتبرير عقلا لعملية تالية غير عقلية إلى حد مؤلم . لم أعرف أبهامها لماذا كنت أهجر عقيدتي ، ولكن من الواضح أن بطل جويس كان يعرف . وحيناً قرأت موعظة الأب آرلين عن الجحيم ، غشني الخوف - مثل ستيفن ديدالوس - فعدت مرتعاً إلى وضعي كابن بار للكنيسة ، وابتعدت لمدة لا تقل عن سنة

مات د. هـ. لورنس في مارس عام ١٩٣٠ ، حينها لم يكن عمري يزيد على ١٣ عاماً ، وكنت أقل علماً من أن لاحظ ذلك . في ذلك الوقت ، كنت أقرأ كتب الفتيان المثيرة في الفراش على ضوء مصباح يدوي . وكنت قد أدركت - للمرة الأولى - السطوة المخربة للأدب السري (أو السفلي) حينها ألقي أي إلى نار المطبخ بنسختي من مجلة : « بوي » التي كانت قد بدأت لتوها مسلسلها عن نهاية العالم . ولأشك أنه يحتمل أنه كان قد قرأ نياً قصيراً عن موت لورانس في جريدة « ديلي ميل » إذ كان يعرفه معرفة غامضة ، مثل الجريدة ذاتها ، بوصفه مروجاً للفذارة . وربما كان قد قال : « نهاية جيدة لنهاية قلزة » في لهجة تشبه لكنة لورانس في صبا .

ولم أبداً معرفة شيء عن لورانس إلا في عم ١٩٣٤ . إن ما دعاه جيل أي - وهو نفس جيل لورانس - بالفقدارة ، فكرنا فيه - أنا وجيل - باعتباره محرراً . أردنا الحقيقة عن الجنس بأكثر مما أردنا الأدب . في تلك الأيام ، كنت أكثر اهتماماً بالموسيقى مما كنت بالشعر أو بالرواية ، وأياً ما كانت الاكتشافات الأدبية التي حققتها ، فقد حققتها غالباً وبشكل مباشر من خلال الموسيقى . لقد قادني « سويت » : بيرجيت جريج إلى المسرحية نفسها ثم إلى إسن كله ، ثم إلى أعمال مرواحة ومعاصره بيورنستين بيورنسون من بعده . ولقد اجتذبتني موسيقى ديلبوس وأغنيات صديقه والمثثون به ، بيتروارلوك . وإذا كنت أقرأ عنها ، عرفت أن بيتروارلوك ، الذي كان اسمه الحقيقي فيليب هيزلتاين ، كان يكن تقديراً عظيماً لروائي يدعى لورانس ، ولكنه عاد فأصبح علوه فتعرض لسخريته في إحدى رواياته . وكان ديلبوس يعيش في مزعة برتقال في فلوريدا ، وهناك جرى بعض الكلام حول إنشاء لورانس لمستعمرة : « بانتيسوكراتية »^(١) Pantisocratic هناك (وكنت قد عرفت شيئاً عن البانتيسوكراسي بسبب حصولي على كتاب عن كولريدج كلفت بقرائه) وعرفت أيضاً أن هيزلتاين قد ظهر ، بصورة تجعله محل تقدير بأكثر مما تجعله غرضاً لسهام التجريح ، في رواية كتبها النوس هكسل

أسابيع . عن مظان الخطيئة ، وهي تعني أساساً الأدب العظيم . وفي السابعة عشرة عرفت أنه يحتمل أن يكون الجحيم خرافة ، فظننت أنني أستطيع بذلك أن أكون كاثوليكية أبداً وأن أقرأ جويس وقد غشيت هدوء جلي رصين . واستورد مدرس التاريخ نسخة من طبعة «أوديسي برنس» لرواية يوليسيز من ألمانيا النازية ، فأصبحت ، وظللت «جويسيا» من نوع ما .

وإنه ليقال لنا ، إننا لنستطيع أن نكون جويسيين ولورانسيين في وقت واحد . ويشير ريتشارد الدينجنون ، أفضل مترجم لحياة لورانس وواحد من أفضل نقاده ، في مكان ما ، إلى أن وجهة نظر كل من جويس ولورانس تجاه الفن والحياة ، متعارضتان تعارضاً تاماً : «يتم جويس بالوجود ، ويتم لورانس بالعبودية» . وأنا مقتنع بهذه النظرة : ثمة نوع من ركود العصور الوسطى في جويس ، و«يوليسيز» مشبعة بآرسطو ومسانت توماس الأكويني . أما لورانس فمتحرك ، ذائب ، ينظر إلى العقائد باعتبارها منتجات لحالات وجدانية أو غريزية هي بطبيعتها قابلة للتغير بشدة . ومن الناحية الأسلوبية ، يتجه جويس إلى الاقتصاد والدقة ، ويتجه لورانس إلى نوع من التشتت والانتشار يبحث عما يفعله بينما هو يقول بالفعل . لن يتخذ أي كاتب (محتمل) من لورانس مثلاً يحتذيه أبداً ، أما يوليسيز فهي كتاب مدرسي للتكنيك الأدبي .

ولكنني إذ قرأت جويس ، لم أكن متلهفاً أبداً إلى قراءة لورانس . لم يكن أسلوبه كته بالصورة التي كانت متاحة بها في المكتبة ، أسلوباً جذاباً بشكل فوري ، فإنه لم يكن متمياً إلى المحداثيين Modernists مثلاً انتمى اليهم جويس فيها يشبه المظاهر (كانت النثرات المجزأة من الكتاب الذي عرفناه باسم : «العمل الذي يتقدم» تظهر في ذلك الوقت) . ومن المؤكد أن كتاب لورانس الوحيد الذي أُرَادَ الجميع أن يقرأوه في الثلاثينيات ، كان هو الكتاب الذي لم يكن مسموحاً لهم بأن يقرأوه : عشيق اللادي تشاترلي . وكان هناك لورانسيون ، مثل هكسل والدينجنون أكثر جماهيرية من الأستاذ نفسه . واكدت الكتب التي كتبت عن لورانس ، على الرجل وعمل النثر المزعوم فيه بشكل مسرف في مبالغته ، بينما تجاهلت الكاتب . كان قد كتب كتاباً قذراً ، وأقام معرضه من الرسوم القذرة فأغار عليه البوليس ، أما روعة : أبناء وعشاق ، ونساء عاشقات ، فلما أنها لم تكن قد لقيت الاعتراف بها بعد ، أو اسدل عليها ستار الامهال .

وحينما بدأت القراءة للحصول على درجة في اللغة

الانجليزية في جامعة مانشستر عام ١٩٣٧ ، كانت هناك مؤشرات توحي بأنه سرعان ما قد ينظر إلى لورنس بجديّة بوصفه صاحب أسلوب متميز . كان قسم اللغة الانجليزية تحت رئاسة البروفيسور هـ. ب. تشاترتون ، وهو متخصص في روبرت براونينج (١٨١٢ - ١٨٨٩) وكان يعتبر جيرارد مانلي هويكينز (١٨٤٤ - ١٨٨٩) ناشئاً لم يكذب بظهر بعد . ولكن أستاذي ل. س. نايس ، الحاصل على درجة الدكتوراه من كيمبريدج ، وأحد تلامذة ليفيز Leavis^(٣) . وأحد محرري مجلة سكروليتي^(٤) Scrutiny وقد تم «استيراد» ابتكاره أي . إي . ريتشاردز «المخلص لتقاليد كيمبريدج العلمية ، القائم على فحص النص الأدبي تحت المجهر النقدي ، تم استيراد هذا الابتكار إلى ندوات نايس في حداثتي «لايم جروف» بمانشستر فكان علينا مرة في كل أسبوع ، أن نحصى إلى وزن الكلمات ، وتقييم الصور وقياس الإقشاعات في مقتطفات متكاملة من أعمال لا تعرف أسماء مؤلفيها حتى لا تنشأ الشهرة العميون البريئة .

كانت إحدى الفقرات هي التالية :

«ولكن الساء والأرض كانتا تتدفقان حولهم ، وكيف يمكن لهذا التدفق أن يتوقف ؟ شعروا باندفاع النسخ في الربيع ، وعرفوا الموجة التي لا تستطيع أن تمجد ، ولكنها تلقى كل عام بسلامة الحمل ، وإذ تنتهى للخلف تترك المولود الصغير على الأرض . صرخوا مضاجعة الساء والأرض ، إذ تدفع أشعة الشمس إلى الصدر والأمعاء ، والمطر يمتص في النهار ، والغرى الذي يبرز تحت الريح في الحريف ، مظهر أعشاش الطيور التي لم تعد تستحق الإنخفاء . هكذا كانت حياتهم وعلاقتهم ، شاعرين بنض التربة وجسدها ، إذ تفتحت لأعاديدهم محاريثهم لتستقبل الحب ، وأصبحت نائمة طرية مطواعة بعد تسويتهم ، وتتعلق بأقدامهم بقليل يجذب مثل الرغبة وتستلقى صلبة وغير مستجيبة حينما يشين أوان حصاد الموصول . تطلح الشعر الفتي وكان حريري اللمس ، وانزلق البريق على طول أطراف الرجال الذين أبصروه . أمسكوا بضروع البشرات ، وأراقت البشرات

الحليب والنض على أيدي الرجال ، يضرب نض دماء حملات البقرات في نض أيدي الرجال . اعتلوا جيادهم فقبضوا فيها بين ركبهم على حياة تنفس ، ويطووا جيادهم إلى العربة ، ويلحدن اليدين على مقبض اللجام ، ساقوا لحات الخيول ويجشاشها حسياً على إرادتهم . »

هذه الفقرة ، من الصفحة الثانية من رواية : قوس قزح The Rainbow ، هي جزء من وصف الحياة في مزرعة برانجويتز . لم يُقل لنا فحسب أنها نثر جيد ، وإنما كنا نشجع على أن تعالج نض دماء حملات الإيقاع ، وأن نعرض على الصديق المصطفى وغيره من الخصائص الدقيقة .

يعلم الله وحده ماذا يكون النثر الجيد . فإذا كان ذلك ، كما يبدو . . . محتملاً ، تنظيماً للكلمات يلائم الموضوع فيلتصقان حتى نشعر بملمس الجلد الحلي بدلاً من ملمس القفاز - إذن فإنه لا يمكن إنكار مهارة لورانس هنا - طالما أننا واثقون تماماً من معرفتنا بالموضوع . ومن الواضح أن الموضوع ليس هو عمل الزراعة الكتيب ، ولا هو دوران التقويم الزراعي : إنه نوع من العلاقة الحسية - الصوفية بين الإنسان والأرض ، ويتعبّر عن العلاقة بين الإنسان اللورانسي والأرض اللورانسية ، وهي علاقة : أصبح قليلاً من أن تقبل على علاجها وإن كان من السهل أن نتعلمها . إنها تكتسب معنى في ظل نزعة لورانس الصوفية الفريدة ، وانتصاراتها هي انتصارات كاتب يفامر ويثق بأن الجرة لن تفسر باعتبارها هراء (ما هو هذا الـ : « نض التربة وجسدها ؟ » وبأي شكل تدفع أشعة الشمس إلى الأمعاء ؟ وكيف يتزلزل بريق الشعر بين أطراف الرجال الذين يصرونه ؟) . . . إنه نثر جيد فقط ، إذا نجحت « قوس قزح » في أن تكون رواية . أما إذا كانت قد نجحت - أو لم تنجح - في أن تكون رواية ، فليس هذا سؤالاً يبحث في ندوة للنقد التطبيقي . ولكن هذه الفقرة ، بالنسبة لي ، كانت طريقاً ضيقاً مفتوحاً إلى بلاد لورانس كلها . أعطيت نسخة من « لادى تشارتلي » غير المنشبة ، فخرج لورانس ، رجل الجنس ، من طريقي ، أصبحت الآن حراً في أن أقرأه بجديّة .

أما الآخرون الذين كانوا يقرأونه بجديّة - ولقد شعرت بأن هذا كان يصلح بالتأكيد على جامعة كمبريدج - فلهم لم يكونوا يبحثون عن البهجة والاستارة بقدر ما كانوا يبحثون عن الدليل على أن الرواية البروليتارية قد وجدت بالفعل - كان هذا هو زمن من دماء أوروبا باسم : « اليسار البنفسجي » (٩) والحرب

الأهلية الأسبانية ، والرفض للمحافظين البريطانيين (Tory) وإن لم يكن رفضاً ماركسياً ، والبطالة الكثيفة المهينة ، ومنظمة جمع أصوات الناحيين الحكومية التي سميت باسم : المراقبة الجماهيرية ، وكان أيضاً زمن السخط على ما أطلق عليه اسم : الأدب البروجوازي . ولقد قال لنا لورانس في رواياته وكتاباتهِ التنبؤية بأن عالم الغرب الصناعي ينهار ، وأن المسيحية البروجوازية قد ماتت ، وأن الخلاص يكمن في العودة إلى حياة الجذع (البطن وما بين الفخذين) والغرائز وكان ويليام بليك قد قال أشياء مماثلة منذ قرن مضى ، ولقد كان هو أيضاً بروليتارياً رعوياً من نوع ما .

وحينما انفجرت الحرب عام ١٩١٤ كان أي نبي يتنبأ بالمصير المعتم جديراً بأن ينظر إليه بجديّة ، بل إن نبوءات المصير المعتم قد اكتشفت حيث لم يكن أحد يتتبع التنبؤ بشيء . وكان آخر عمل عظيم ينشر في زمن السلم هو رواية جويس : « جنازة فينيجان » التي بدت شيئاً شبيهاً بما دعاه هايند في قصيدته السيمفوني : « الخلقية Creation » : استعراض الغرض ، ولكنها كانت بالفعل « وصفة » لإدعاء بناء أي عالم جديد بعد انهياره . ولكن عالم الثلاثينيات - لأسباب معقولة إلى درجة كافية - لم يعصبه الانهيار إلا حينما انهارت أوروبا عام ١٩٤٠ ، وبعد موت جيمس جويس وفيرجينيا وولف عام ١٩٤١ ، بدا أن الوقت قد حان ، لأولئك الذين قد يستطيعون أن يجلدوا وقتاً ، لكي يسبحوا إلى أي مدى كان الأدب قد أعاننا للزمن الرديء القادم . ولقد ثبت إمكان تقسيم أدب الخمسين عاماً الماضية ، إلى حركات مرتبطة بأراء بداتها في الإنسانية ، ولقد تبين أن لورانس قد « عشت » مستريحاً في المرتبة التي تسمى : الإنسان الطبيعي .

كان أدب « الإنسان الطبيعي » رد فعل ضد عقيدة « الإنسان التقدمي » التي كان نبيا الأكبر هو : هـ.ج. ويلز . وكان ويلز قد أنكر صحة نظرة المسيحية الأوطسطينية إلى الإنسانية وهي النظرة التي اعتبرت الإنسانية خليفة بالسة مهجورة مريضة ، ولدت غارقة في المحيطية الأصلية لكي تستجدي الخلاص : فالإنسان عنده قادر على الكمال ، ومعمونة العلم ، والتكنولوجيا ، والتعليم العقلا ، والدولة الجيدة التنظيم ، يستطيع أن يحقق حياة يوتوبية ، يمكن فيها أن يقهر كوارث المرض والجهل والفقر ، وحيث لا بد أن تلوى نزعة التعصب القوي ، ومعها الحرب . وقد أعربت هذه النزعة التفلؤالية عن نفسها بشكل مختلف في أعمال زميل ويلز

في الجمعية الغابية ، برناردشو ، الذي كان يعلم بإنسان أسمى تمكنت حركة النشوء الخلاق من تمديد مساحة حياته الزمنية إلى عدة قرون : فإذا كنا أصغر إلى حد كبير من أن نتغلب على مشاكلنا القائمة ، فلنأخذ يجب أن نتعلم كيف نكبر وننمو .

وفي العشرينيات ، بدأ أن أرنست هيمينجواي هو من يرفع صوت « الإنسان الطبيعي » في مواجهة النزعة الليبرالية العلمية المتضجرة : وأنتج هيمينجواي بطلا من نوع جديد ، ألقى جانباً التفكير العقلاني واعتمد على قوة شكيمته وعلى غرائزه ؛ وإذا لم يكن حيواناً كاملاً ، فقد قبل دون تساؤل ميثاق شرف كمواثيق الفتيان وتعريفاً للشجاعة بوصفها : « بركة تعرض لضغط ثقيل » وابتكر هيمينجواي أسلوباً أدبياً مناسباً تماماً لهذه الصورة المتفائلة (أو المجلوبة) للإنسان . ويعون من جيرترود شتاين ، رأى أن الحكيم المعقد القديم لمعصر التغلغل قد كانت له نعمات غير مناسبة لمعصر تنجلى فيه الأوهام وتبيد الأحلام . لا بد إذن للنثر أن يكون عارياً وبسيطاً ، تكرارياً ، يبدو كأنه لا فن فيه بينما هو نتاج من مبالغ المكر . وربما يكون نثر هيمينجواي هو أكبر ابتكار أسلوبي في قرننا . إن كلا من إليوت وجويس يعتمدان على الإحياء التهكمي لقوالب — ميتة ، مفترضين أن القارئ يعرف آداب الماضي . أما هيمينجواي فيبدأ بأصالة ، مرة أخرى ، من لا شيء . إن لورانس ليسدو إلى جواره منتحياً إلى طراز قديم جداً ، ولكنه كان يرفض الحضارة العقلانية التي ترنمت في الحرب الكبرى (الأولى) حينما كان هيمينجواي ما يزال غراً أو بكاد . ومعنى ما ، فإن عبادته المركزة حول الرجل الطبيعي ، تستكمل عبادة هيمينجواي : فأبطال هيمينجواي رجال متوحدون منعزلون ، غالباً ما يميلون بنادق ، أما أبطال لورانس فيتقاتلون مع نساء في الفترات الفاصلة بين جهم لمن : إلهم « أبناء وعشاق » مرة . و رجال بلا نساء « مرة أخرى » .

وفي عام ١٩٩٠ ، وبعد حاكمية ذات شيء « من الطول وكثير من الحماقة ، لم تمد : « عشيق اللادى تشاتسبرى » كتاباً محظوراً ، ولم يعد لورانس مؤلفاً غريباً ، كانت أنيابه قد اقتلعت وأصبح تراثاً هادناً ، بما يعني أنه أصبح كاتباً ملفوفاً في طيات عصره . فإذا كنت تبغني أبطالاً قصصيين رفضوا المجتمع فيسكون عليك أن تذهب إلى البييتيكس الأمريكيين . كان لورانس — بمعنى ما — قد قام بواجبه في تحقيق التحرر الجنسي ، وكان قد تم قبوله بوصفه شاعراً بارزاً — وإن كان مهملًا — من شعراء الطبيعة . ونقلت رواياته إلى شاشة السينما حتى يمكن أن تظهر رسالاته الجنسية دون الظلال الممتعة التي ينشرها أسلوب نثرى مثير للخيال وقابل للتطبيق .

إن التقسيمات والقرويات العديدة التي تعرض لها لورانس ، بوصفه نبياً للنفس ، أو صوتاً للإنسان الطبيعي ، أو رافضاً غيبياً ومتشرباً لكل من الدين والعلم ، إن هذه التقسيمات لتبدو لي أنها تتجاهل جوهره الحقيقي . لقد كتب جويس عن الفنان الذي يحوذه ، والذي يبدو كأنما أنزل أثره من أعماله مثل رب الخليفة : « يبري أطفاله » . أما لورانس فإنه يبدو باستمرار موجوداً في أعماله ولا يمكن إزاحته عنها : وكل دراسة عن كتاباته لابد أن تكون دراسة عن حياته . وما قد يصطلح على تسميتها — بشكل فضفاض — بأنها فلسفته ، لوثيقة الارتباط على طول الخط بالرجل نفسه . أبطاله دائماً هم ، هو نفسه ، تماماً كما إن أبطاله دائماً هم نساء حياته . ولكن حينما يتحدث المرء عن « الذات » اللورانسية ، فإنه لا يعنى أبداً وحلة يسهل التعرف عليها ، لقد كان الاحتياج إلى العزلة على « هوية » واحدة من أكبر صيحات شباب عصرنا . ولقد عرف لورانس أن الهوية لا تعني شيئاً ، إنما المهم هي الكينونة ؛ مجرد الوجود . إننا نتعرف على البشر الأفراد من خلال سمات جسدية ، ونهبط بهم إلى مستوى صورة جواز السفر . إن « الشخصية » وجه الصق بجسد . أما لورانس فقد عرف أنه يوجد في داخله عدد كبير من الناس لم يكادوا يعيشون بعضهم مع البعض في سلام . وكان والتمن قد أعطاه الجواب الصحيح على أولئك الذين اتهموه بعدم الانساق : « هل أنا أناقض نفسي ؟ حسناً جداً ، إنني أناقض نفسي ، (أنا ضخم متسع ، أحتوى جموعاً كثيرة) . »

إن العنصر السابق على العلم ، أو المضاد للعقلانية في لورانس ، قد جعله إنساناً بدائياً خصباً حقيقياً ، نوعاً من الوثني . لقد كان « أنيميا Animist » ، يجد آلهة في الطبيعة ، مستعداً لأن يؤمن بالآلهة الأزتكية : كويتز الكوتل ، بقدر استعداده للإيمان بأفروديت الإغريقية . ولو كنا أمامنا مع أنفسنا ، لقلنا القول بأن الآلهة القديمة لم تطردها التحديدات اليهودية : فما كان بوسع سانت بول أن يقضى على ديانات إفسوس ساخرها منها بوصفها وهماً غير عقلاني ؛ إنها موجودة هناك ، بألذاتها العديدة ، ولابد من قهرها . لقد استخدم جويس الأسطورة الإغريقية ، كهيكمل بيني عليه روايته « بوليسيز » ولكن الآلهة الإغريقية عنده فكاكة كوميدية ، أما عند لورانس فإنهم لم يكونوا فكاهة : فالعالم أكثر تعقيداً وأكثر حيوية من ألا يكون مزدهراً بألهة وألهات لا يستطيع يسوع الرقيق أن يطردهم خارجه أو يقضى عليهم . وحينما كان لورانس مختصر ، كانت بلقات الجنتيانا البافارية مشاعر تقوده

إلى أهباء بلوتو وبروسرينا السفلية . لم يكن شعره أبداً لهوا
بالكلمات ، إنما كان تقريراً لحقيقة ما

وقد يبدو كل هذا نوعاً من الهراء ، ولكن لورانس لم يفشل
أبداً في أن يجعل من عقيدته أو عقائده الشخصية ، تبدو مثل
شيء له معنى ومزج . كتاباته أيضاً مزعجة . إنه قد يبدو في :
« نساء عاشقات » أوفى : « الأنفى ذات الريش » ، وكأنه يتبع
طريق القص القديم للمواقفة ، ولكنه يزجنا بما يبدو أنه يفعله
من نقل شخصياته إلى بلد أسطوري ، حيث لا يظنون كائنات
بشرية عادية ، ويصبحون « آلهة وإلهات » . وفي : « الأنفى
ذات الريش » تدفع الشخصيات الرئيسية الثلاث — حونيا —
إلى الانضمام إلى مجمع أرباب الأزتيك . وفي كل رواياته ،
ترتدى الشخصيات الملابس ، ويدخون السجائر ، ويناقشون
« بلياس وميليزاند » ويشربون الشاي ، ولكنهم عاجلاً أو
آجلاً ، يتصرفون بطريقة غريبة ، وتتقلب دوافعهم الداخلية
على العقل ، ويصبحون عراة ، بلا ملابس ، ويتحدث
أصواتهم من اللاوعي ، فتصرف أنهم يسلكون مثلاً يسلك
الآلهة والألهات (الوثائق) .

من مفاتيح فهم العهد القديم ، أن نتبين أن « يوه » ليس
هغلانياً ، وأن العقل الإنساني أداة أضعف جداً من أن تستخدم

الهوامش :

★ The Literature of Natural man—By Anthony Burgess,
A Flame into Being, 1985 Arbor House,
F.C.

وقد نشر الفصل في عدد ١٤ يوليو ١٩٨٥ — مجلة نيويورك تايمز . بوك
ريشر .

(١) باتيسكورانية — من : Panticoracy نسبة إلى مشروع هذا الاسم ،
وضعه كولريدج وروبرت سلفوي لإقامة مجتمع فاضل ومثال عام
١٧٩٤ على أساس أفكار روسو ووجودين ، في بتسلفانيا ولم يبدأ العمل
بسبب صعوبات مالية .

(٢) جارجانتوا وبانتاغرويل Gargantum et Pantagruel رواية ملحمية

لواجهة الإرادة الإلهية ، وأن ما يدفع المعنى إلى البسطة في
السياء ، يدفعه إلى النوم في الأرض . إن عالم لورانس ، هو
اللاوعي المقدس ، وهو يجلس بغربة مع المقاعد والجرائد ،
ومنافض السجائر في الرواية الواقعية الحديثة . وربما كان في نية
لورانس أن يكتب : « الفردوس المفقود » ، أو كتب بليك
التيوتية ، ولكن تطراً للمصر فكرة تقول ، بأن لورانس —
لحسن الحظ — قد ولد في قلب تقليد أدبي نزل بالشعر إلى الغناء
ورأى في الرواية بديلاً عن الملحمة . إن إنتاج لورانس بأمره ،
والمكون من الأدب القصصي ، والدراما ، والنظم ،
والفلسفة ، وعلم النفس ، وكتب الرحلات ، دون أن نذكر
الآلاف من الخطابات ، لتتكامل عناصره في وحدة ينبغي أن
تقرأ مثلها بقراً للمرء ، الكتاب المقدس (بل إن له عملاً اسمه :
الرؤيا Apocalips) وهو يسجل مغامرات شخصية واحدة ،
مهما كان معنى هذا المصطلح ، لا مغامرات جنس برتمه . وقد
أراد أن يصل بشعبه — البريطانيين — إلى أرض موعودة ما .
ولكنه ، مثلاً فعل كل الأنبياء البريطانيين ، كان يعط في
البرية .

القاهرة : سلمى خشبة

كتبها الفرنسي العظيم ، رابليه (اكتملت عام ١٥٣٢) لتكون إبداعاً
يمكينا عميقاً وزائراً حول القرون الوسطى الأوروبية ، من وجهة
نظر استنارة عصر النهضة . يقرأها الكثيرون بدون كبحه ويفضلونها
عليها .

(٣) Leavis — راييموند ليفيز ، أحد كبار النقاد البريطانيين في أوائل
القرن ، وأحد أوائل من صاغوا نظريات النقد « المعيارية » العلم
الخطيئة ، كان استغافاً في كيمبريدج .

(٤) Scrutiny مجلة نقدية بريطانية احتلت مكانة هامة في الثلاثينيات
أسسها راييموند ليفيز ، ورأس تحريرها .

(٥) Pansy Left — اليسار البنفسجي ، وكلمة Pansy ، في العامة تعني
أيضاً ، الذكر الشاذ جنسياً ، السلي (قاموس Bantam)

الفنان المصور بهاء مذكور

نواب مهندس
أحمد فؤاد البكرى

هذا الوقت - وهو الاختيار الحقيقى للمصور الجاد فى عمله - هو الفيلم السائد ، أما الفيلم الملون فكان فيلم الشرائح (Slide Film) ، فلم يكن الفيلم الملون السائب قد عم انتشاره أو تحسنت نوعيته كما هو حادث الآن .

والدكتور بهاء يمشق العمل بيديه كمهندس لذلك قام بتصميم وتنفيذ إضافات متعددة للكاميرا ، كما عمل تعديلات فى نوعيات عدسة من العدسات أو القطع التكميلية للكاميرا أتاحت له استخدام أفضل أو إمكانات أكبر فى عمله الفنى وبذلك اتسع مجاله فى الإنتاج . ومن إنتاجه : رأس بانورامية تركب أسفل الكاميرا والحامل مكنته من إدارة الكاميرا على قفزات عديدة فى زوايا مقاربها ١٨٠° ، وذلك لتغطية مجال تصوير هريض الاتساع يسجله على حصة لقطات يتم تجميعها بعد التكبير فى صورة واحدة وبانوراما .

ومن المعدات التى عدلها عدسة إضافية حولها لعدسة نافذة (Shift Lens) يمكنها أن تتحرك لأعلى أو تدور حول محورها لتعديل المنظور فى التصوير المعماري .

المعدات التصويرية التى يمتلكها حاليا د. بهاء تتكون من كاميرتين Olympus Oms ٢١ و Oms ٢٨ وعدستين متسقي الزاوية ٢١ مم ، ٢٨ مم وعدستين مقربتين ٢٠٠ مم ، ٣٠٠ مم هذا بالإضافة للعدسة العادية للكاميرا ٥٠ مم وأخرى ذرووم ٧٥ - ١٥٠ مم ، مع تشكيلة كبيرة من المرشحات والإضافات البصرية أمام العدسة أو بينها وبين جسم الكاميرا ، وعدة نوعيات من الحوامل تمكنه

الدكتور مهندس بهاء مذكور أستاذ مساعد بكلية الهندسة جامعة القاهرة ، أب لطفل وطفلة ومع ذلك لم يمنعه هذا أو ذاك عن عشقه للصورة الضوئية وتخصيته ببعض وقته وماله ، يقطبه فى صومعة الفن مع كاميرته ، فلا نجاح بلا رهبة وتفرغ وتضحية .

أمضى بهاء أكثر من خمسة وعشرين عاما فى عراب التصوير الضوئى ، ! استخدم فيها نوعيات مختلفة من الكاميرات ، فهو يذكرنا بأول كاميرا (S.L.R) عاكسة وحيدة العدسة أنتجتها شركة إنجليزية فى نهاية الخمسينيات تحت اسم pentacon ، واعتبرها مريحة فى ذلك الوقت حيث كانت الكاميرا الماكسة حتى هذا التاريخ (way flex) ، تستخدم المرايا بدلا من المنشور الخماسى تظهر الصورة على المنظار معدولة ولكن كل ما فى اليمين إلى اليسار وكل ما فى اليسار إلى اليمين .

وُرجع بهاء الفضل فى عبوره حيثل حاجز التصوير التسجيل

-- وهى اللقطات التى تنقصها البنية الفنية للتكوين الشكلى أو الضوئى - إلى التصوير كفن لاقتناؤه الكاميرا بنتاكون التى مكنته لأول مرة فى حياته الفنية من تركيب العدسات التبادلية ذات الأبعاد البؤرية المختلفة على جسم الكاميرا ، أو إضافة عدسة جديدة أمام الأصلية أو بينها وبين جسم الكاميرا ، وأيضا غير ذلك من الإضافات المؤثرة على عيال الموضوع التكون على الفيلم .

لقد كان الفيلم الأسود والأبيض حتى

بهاء مذكور أحد فنانى الصورة الضوئية العاشقين لفهم المبدعين فى إنتاجهم . لقد وهب بهاء نفسه لهوائيه ، وهناك حكمة قديمة تقول إذا أنت وهبت نفسك للفن ، وهبك الفن بعضه ، وإذا وهبت بعضك له لم يهبك شيئا .

مارس بهاء هوايته المفضلة منذ الصبا فسجل اللقطات العائلية ، كما يفعل الكثيرون من عبي الكاميرا ، وكان من الممكن أن يظل بهاء مثلهم داخل هذا المجال مكتفيا بما يضيفه لسجل الذكريات من صور فى المناسبات المختلفة ، إلا أنه دأب الاتصال بفته وحماسه ، وفى صوبته بقراراته العميقة فى مكتبته الفنية ، هذا بالإضافة إلى استمراره فى تحديث معداته بل وإنتاج بعضها بنفسه . كل ذلك مكنته فى النهاية من الخروج من المجال الفنى للحل إلى المجال العالمى ، وبمكانة مرموقة بشهادة النقاد الغربيين الذين شاعلوا معارضه فى إيطاليا

من التصوير والكاميرا في أوضاعها المختلفة حتى إن بعض هذه الحوامل تسمح أيضا بتركيب الكاميرا أسفل عمود التثبيت بين أرجل الحامل .

لقد اشترك الفنان بهاء في معرض صالون الربيع بالاسكندرية عام ١٩٨٣ ، كما زود هيئة تنشيط السياحة المصرية بالصور اللازمة للمهرجان الذي أقيمته في ماطه عام ١٩٨٤ ، وبالإضافة لاشتراكه خارج التحكيم في عدة معارض أقامتها جمعية التصوير للتوتجرا في المصرية ، واشترائه كعضو فني في التحكيم في معارض عليية كثيرة .

وكان أهم عرض أقامه خارج الجمهورية في روما بإيطاليا في أكتوبر من العام الماضي ، عن موضوع يوحى بصور رائعة هو المقابر الفريدة في نوعيتها والمزينة بزخارف ونقوش زاهية الألوان في تعبير جميل عن الفن الشمسي البشئ لأهالي بلدة «هوه» في صعيد مصر وهي البلدة المجاورة لكويم امبو والتي كانت عاصمة المنطقة في عهد الامبراطورية الرومانية .

عندما عاد بهاء إلى القاهرة من روما دلغته روح الحماس التي تتميز بها فشد رحاله بسيارته في رحلة طويلة ٥٨٠ كم . حيث سجل إنتاجاً أثبت به الفائدة الفائقة أن العمل الناجح لا يتوقف على اختيار الموضوع ، بقدر اعتماده على طريقة الإخراج . فالمقابر ليست موضوعاً هاماً أو عجباً ولكن طريقة إخراج د . بهاء لتناصر الموضوع وهي منطقة دفن المسوق أو

الفرقة كانت السبب في نجاح المعرض الذي أقامه بهدف فني وليس للتسجيل التاريخي .

لقد رحب مدير الأكاديمية بما عرضه عليه دكتور بهاء من صور مكيرة من منزلق على أوراق سيبا كروم الرائعة التي تكاد تجسم نغمات التدرج الظلي بحساسية فائقة ، أو صور مكيرة من سالب ملون على الأوراق العادية الملونة . كل ذلك للقطات سجلت ليلاً في ضوء كشافات السيارة مع استخدام مرشحات التصحيح ، هذه الإضاءة التي تعطي تبايناً عالياً وروية شبه مسرحية ، أو تحت إضاءة وميض ألكتروني أو ضوء القمر ، هذا بالإضافة للعديد من اللقطات الرائعة في ضوء الشمس في الصباح الباكر حيث تكون الظلال طويلة أو وقت الظهيرة عندما يكون التباين قوياً بين المناطق المضاءة والمظللة أو عند الغروب بألوانه الخافتة .

يقول الدكتور بهاء إنه لن ينسى لحظات الانفتاح في روما وتورينو والإعجاب التزايد الذي رآه في حيون المشاهدين ، كما لن ينسى لحظات الرعب عندما أطلقت نصوصه وزميله الأخيرة النارية أثناء تسجيل اللقطات الليلية في ضوء القمر ولكنها استطاعا السيطرة على الموقف والتفاهم والمودة ثانياً لتكملة عملهم .

وللذاكتور بهاء إنتاج إبداعي متعدد من أبرزه لقطة ليلية لطريق الكباش في الكرنك أعاد في هذه اللقطة المسلة المحقودة إلى مكانها لقد استخدم بهاء مرآة من إنتاج شركة كوكرن

الفرنسية تركز تركيب أمام العدسة فتعكس خيالا للموضوع تنقله العدسة إلى الفيلم بالإضافة لصورة الموضوع .

لقد أظهر بهاء ذكاءً عند استخدام هذه الإضافة ببشيتها في وضع رأسى وصعوى أمام العدسة ، بدلا من الوضع التقليدي الأفقى ، فتقلت المسرة صورة المسلة إلى الناحية الأخرى وبذلك أمكن إعادة وضع مدخل معبد الكرنك إلى أصله ، وظهرت صورته كما كان قبل نقل إحدى المسلين لتقام في باريس .

وضمن المجموعة المنشورة له مع هذا العدد لقطة أخرى من داخل المعبد لأعمدة الكرنك وهي عند شاذة نحو الساء في قوة وتماسك . لقد اختار المصور بهاء زوايته من نقطة على الأرض واستخدم عدسة متسعة الزاوية ٢١ مم .

كذلك يعرض بهاء مع مجموعه صورة لبائع البالون مسجلة بعدسة إضافية تركب على ال ٢٨ مم فتحوّلها إلى عدسة عين السمكة ، الغالية الثمن . ولقطة أخرى لقناة «استخدم في تسجيلها مرشحا ذا دائرة مفرطة في الوسط وزجاج خشن Sand cast-ter clear» وبالإضافة هذا أخذ عدة لقطات أخرى متنوعة .

لقد كشف لنا د . بهاء عن أصالته الفنية فهو عن يحاسبون أنفسهم دائما على مستوى إنتاجهم ويحبون فهم ليعتج به خبرهم ، إذ يقول يكفىني أني رأيت هذا الجمال الطبيعي قبل أن أنقله لغيري ليشاهده كصورة .

لواء مهندس . أحمد فؤاد البكري

اللوحات التي تم تحليلها . سبع لوحات فقط ،

- ٥ - لوحة بالغ البالونات
- ٦ - لوحة الزهور على الأوراق

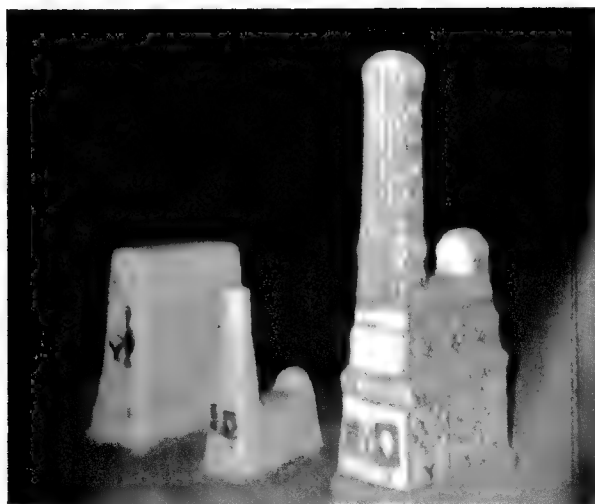
- ٣ - لوحة أعمدة الكرنك
- ٤ - لوحة طريق الكباشي

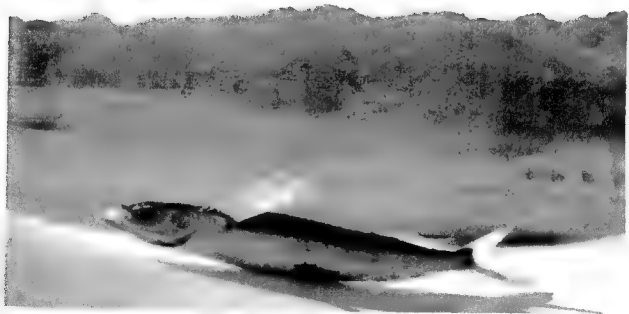
- ١ - لوحة المقابر
- ٢ - لوحة المسلات

الفنان الصوري
بهاء مدكور

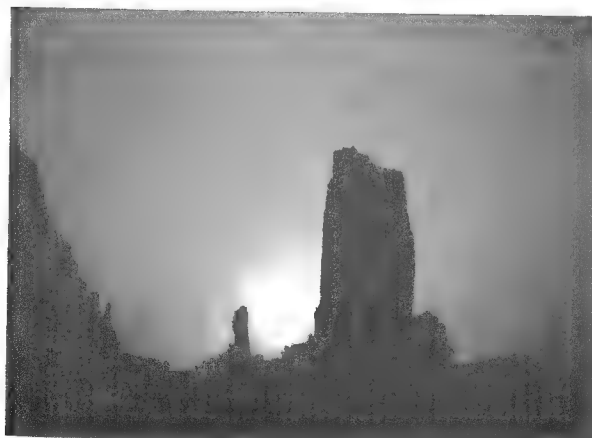








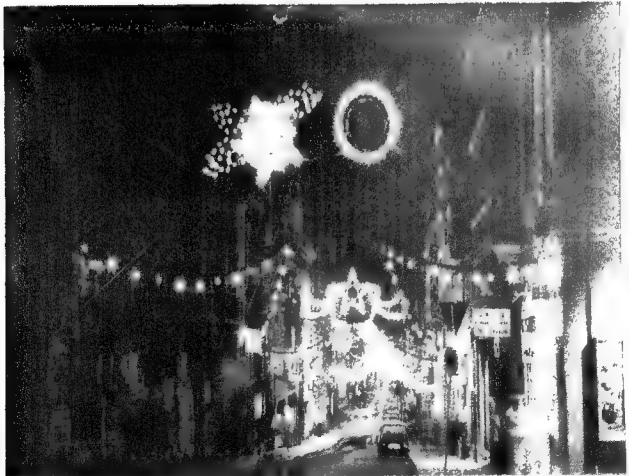








صورنا الغلاف للفنان
جيهاء مذكور



طابع الحببة الصربية العامة للكتاب
رقم الايداع بدار الكتب ١١٤٥-١٥

الهيئة المصرية العامة للكتاب



مختارات فصول

سلسلة أدبية شهرية

تصدر أول كل شهر

عبد الرحمن فهمي

تاريخ حياة صنم

« تاريخ حياة صنم » .. هي المجموعة القصصية الخاصة للكاتب الكبير عبد الرحمن فهمي ، بعد مجموعاته السابقة : « سوزى والذكريات » ، « الملك لك » ، « العود والزمان » ، « ودع رجل تافه » التي نشرت في هذه السلسلة . ولكاتبتا مسرحية بعنوان : « الحرب » ، وروايتان هما : « رحلات السندباد السبع » و« في سبيل الحرية » .

وعبد الرحمن فهمي هو أحد أعلام كتاب الجمعية الأدبية المصرية ، وكتاب القصة في مصر منذ أوائل الخمسينيات . وقد شارك بقلمه في عشرات من الأعمال الدرامية الإذاعية والتلفزيونية ، ويرأس الآن تحرير مجلة « القاهرة » الأسبوعية التي تصدرها هيئة الكتاب ، وكان واحدا من الذين تصدوا لإكمال قصة « في سبيل الحرية » كعمل روائي . وربما كان حرصه على تجويد قصصه ، وجدة تجاربه ، هو السبب وراء قلة إنتاجه القصصي .

ويتميز فن عبد الرحمن بجملة التجربة دائما ، وإحكام البناء ، واللغة المتقنة ، والفص بلاشو أو تزيد ، في حياض كاتب قدير ، لا يملأ على الأحداث ، ولا يفتح في مبالغات اللغة ولا الفص ، ولا يسرف في الانفعال ، أو يستندرج إلى الحدة العاطفية . وتجد الحرارة والأسطورة مكانا لها في قصص عبد الرحمن ، كرموز ، وكحقول لرواية عصرية ، يرى من خلالها قضاياها المصرية وفي طليعتها قضيما : « الحرية » ، « حق الإنسان في الكرامة » ، وتحقيق الوجود ، وشهوة الحاكمين إلى التسلط والاستبداد ، في عصور الزيف ، وبمخيمات التخلف .

المن ٥٠ قرشا

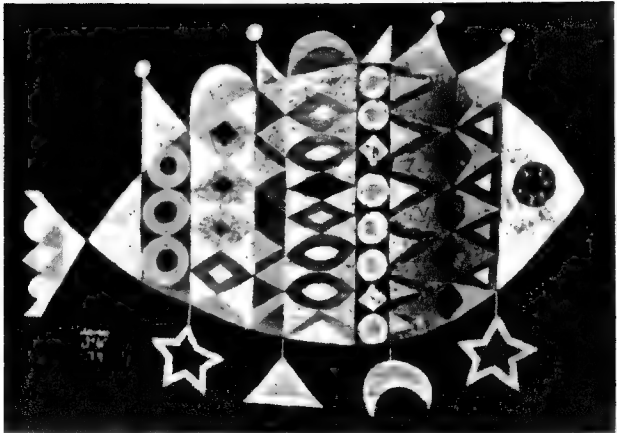
يطلب من باعة الصحف ومكتبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة



العدد العاشر • السنة الثالثة
أكتوبر ١٩٨٥ - محرم ١٤٠٦

أدب

مجلة الأدب والفن



إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد العاشر • السنة الثالثة
أكتوبر ١٩٨٥ - محرم ١٤٠٦

مستشارو التحرير

عبد الرحمن فهمي

فاروق تنوتة

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير سرحان

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

ناشر ورئيس التحرير

سليمان فياض

سامي ختية

المقرنق الفني

سعد عبد الوهاب

مكتير التحرير

نمر أديب



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار في البلاد العربية :

السعودية ٦٠٠ فلس - الخليج العربي ١٤ ريالاً
قطر - البحرين ٨٧٥، دينار - سوريا ١٤ ليرة -
لبنان ٨، ٢٥٠ ليرة - الأردن ٩٥٠، دينار -
السعودية ١٢ ريالاً - السودان ٢٣٥ قرش - تونس
١، ٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ ديناراً - المغرب ١٥ درهماً
- اليمن ١٠ ريالاً - ليبيا ٨٠٠، دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية

حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب
(مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً لسلافراد .
و ٢٨ دولاراً للمبيلات مضافاً إليها مصاريف البريد .
البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحائق ثروت - الدور
الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تلفون : ٧٥٨٦٩١ -
القاهرة .

التمن ٥٠ قرشاً

هذه المجلة

وهؤلاء الكتاب في الصحافة الأدبية

○ الدراسات :

- خواطر حول ميخائيل
ودون كيشوت : تساقق ١١
مستويات الرمز
في مسرحية « الأميرة تنتظر » ١٧
لماريا المتجاورة
قراءة في ديوان « القصائد الرمادية » ٢٥
قراءة في قصص « رشق السكين » ٣٣
د. شاكر عبد الحميد
عبد العلي السيد

○ الشعر :

- زمن البكارة ٤١
قصيدتان ٤٣
قصيدتان ٤٤
استئناف الحكم بإعدام ابن المفتح
دثار ٤٥
قصائد قصيرة ٤٧
صورة شخصية للسيد متريخ البال
بداية ٤٨
الانحناء مرة ٥٠
أنواع الأرض تنهش
حالات ٥٢
هل السُّرُن يحمل عبر الطر ٥٤
عبد السلام محمد الفتي
ناحي عبداللطيف

○ القصة :

- الليلة تزوجت أخفى ٦٣
لسعة نار ٦٧
علامات الاستفهام ٧٠
الراقصة ٧٣
الجنون ٧٥
حكاية من الزمن الرديء ٧٨
الرصد ٨١
من حصى
يوسف أبو ربه
محمد سليمان
شوقي فهم
سمير رمزي المرلاوي
سمير الفيل
نادر عبد العظيم محمد

المسرحية :

- سالمى ٨٢
محمد سلماوى

أبواب العدد :

- الصحرأه (شعر / تجارب) ١١١
عن الطالب والمطلوب (شعر / تجارب) ١١٣
جرح عاشق (قصة / تجارب) ١١٦
قراءة في رواية « المفقى الزجاجي » (مناقشات) ١١٩
أبو العلا السلاوي وعواور مسرحه (مناقشات) ١٢١
عبد المجمع رمضان
أحمد طه
إبراهيم الحسني
عمود عبد الوهاب
أحمد عبد الرازق أبو العلا

الفن التشكيلي :

- سعد كامل واستلهام الفنون الشعبية ١٢٥
(مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)

هذه المجلة: وهؤلاء الكتاب في الصحافة الأدبية

د- عبد القادر القبط

بعد شهرين تتم هذه المجلة من حياتها أعواما ثلاثة ، استطاعت خلالها – بفضل إقبال قرائها ومواهب كتابها ومحرريها وإخلاص القائمين عليها – أن تبث حياة جديدة في الحركة الأدبية والفنية وأن ترسي تقاليد طيبة في الاختيار والنشر ، وشقت طريقها بإمكانات محدودة إلى جمهور كبير من القراء في المدن الكبرى والأقاليم . وأقبل على الإسهام في تحريرها أغلب الكتاب والشعراء والنقاد من شباب ومن كبار ، حتى لقد اختفت من أثر ذلك تلك الطبقات الخاصة المعروفة بـ «الماستر» التي كان شباب الأدباء يضطرون إليها بعد أن ضاقت أمامهم سبل النشر العامة . وظهر على صفحات المجلة أدباء من قرى بعيدة صغيرة ليس بينهم وبين المجلة من صلة إلا البريد الذي يحمل إليها نمار إبداعهم .

وكان من نتائج مستوى المجلة الجاد ومظهرها المشرف أن أقبل كثير من أدباء الوطن العربي على المشاركة فيها بشمار إبداعهم ، وحرص كثير من القراء على اقتنائها برغم العقبات التي تحول دون وصولها إليهم .

وهكذا بلغت نسبة توزيع العددين الأخيرين من المجلة ٨٣ و ٨٤ في المائة . وحين ذللت بعض العقبات المالية والإدارية التي كانت تقف في طريق التوزيع الخارجي طلبت المغرب وحدها ألفى نسخة ، ومازال الأمل كبيرا في أن تزول بقية العقبات فتصل المجلة إلى كل الراغبين في قراءتها في أرجاء الوطن العربي ممن يبذلون جهدا مشكورا في اقتنائها عن طريق أصدقائهم في مصر .

وقد حرصت المجلة على أن تكون مرآة لوجوه النشاط والاتجاهات الأدبية المختلفة في مصر والوطن العربي، وقدمت إلى جانب الأشكال الفنية المألوفة

تجارب جديدة في القصة والشعر آملة أن يسفر النشر والنقد والتقييم عن طبيعة تلك الأعمال الجديدة ويساعد على تطور ما يصلح منها للبقاء .

لكنه مما يدعو إلى الأسف أن مجلاتنا الأدبية مبتلاة دائماً بظائفة من الأدباء العاملين في الصحافة يهاجمونها بالحق والباطل وبالشائعات والافتراءات عن ضعف التوزيع ، وتحكم هيئة التحرير ، وسيطرة ما يسمونه «الشللية» ولا يقنعون حتى يتم لهم إغلاقها . وبعد عام أو عامين يعودون فيتباكون على خلوق الساحة الأدبية من المجلات الأدبية الجادة ، ويدعون إلى إصدار مجلات جديدة .

وقد واجهت هذه المجلة في الأسابيع الأخيرة حملة منسقة من هؤلاء الأدباء العاملين في الصحافة بذلك الأسلوب نفسه وبذلك التهم الموهودة ، حتى لقد افترى بعضهم على رئيس تحريرها ونسب إليه ما لم يقله وما لا يمكن لإنسان أن يقوله عن نفسه ، وأنه قال «بالحرف الواحد» إنه لا علاقة له بما ينشر في مجلته التي يرأس تحريرها ! والعجيب أن هؤلاء الأدباء يعملون في صحف يومية كبرى ونصيبهم - على كثرة عددهم - نصف صفحة أو ثلثها في الأسبوع توزع على مقالاتهم الدورية بالتساوي فلا يظل هناك إلا حيز ضئيل لقصة «قصيرة جداً» أو بضعة أبيات مبتورة من الشعر . ولم يثر قلقهم هذا الوضع الشاذ ولا هذا النصب الضئيل للأدب في صحفهم الكبرى ماداموا يستطيعون في أعمدهم القليلة أن يهاجموا من يريدون إذا استبدَّ بعضهم هوى أو دفعتهم متغفلة .

ولو أنصف هؤلاء الأدباء لبدلوا شيئاً يسيراً ، مما يبدلون في مهاجمة المجلات الأدبية والسعى إلى إغلاقها ، لكي يكون للأدب في صحفهم نصيب أكبر ، يبلغ صفحتين كاملتين في الأسبوع ، حتى يمكن لهم أن يحركوا ركود الحياة الأدبية ، ويفتحوا مجالاً لوجوه من النشر لا تصلح لها إلا الصحيفة اليومية ، ولو تمَّ ذلك لتكاملت وجوه النشاط الأدبي عندنا بين المجلات الأدبية وصفحات الأدب في الصحف اليومية . لكنهم بدل أن يمدوا أيديهم إلى تلك المجلات ويتعاونوا معها يقفون لها بالمرصاد ، وإذا تأخرت قصة أحدهم عدداً - وهى مجموعة ومعدة للطبع - بعد أن كانت المجلة قد نشرت له إحدى قصصه من قبل - هاجم المجلة متها إياها بالكساد والشللية ومتوقفاً بعد ذلك أن تنشر له المجلة قصته وتخضع للابتزاز البغيض متمثلة بقول الشاعر :

أطاسىء رأساً لمجد النبوغ وأخفض رأساً لمجد الجمال

والأعد ذلك «عقاباً» له لتهمته القبيح بلا مبرر .

وليست هذه الدعوة إلى مزيد من الاحتفال بالأدب في صحفنا اليومية وليدة هذه الحملة المنسقة على المجلات ولا مجرد وسيلة للدفاع ، فقد ناديت بهذه الدعوة أكثر من مرة على صفحات هذه المجلة ، وفى ندوات بالتليفزيون

والإذاعة والمستبدات الأدبية ، لكن القائمين على أمر الأدب في الصحف اليومية راضون عن هذا الوضع مطمئنون إليه مادام السبيل ميسرا أمام أعلامهم هم وحدهم على نحو دورى منتظم . وقد حققت المجلة ما حققته من نجاح في المستوى والتوزيع ، بإمكانات محدودة في المال والإدارة وأسلوب التوزيع . ذلك لأن ما تصدره هيئة الكتاب من مجلات ليس له ميزانية مستقلة مرصودة ، ومحاسب الهيئة في هذا المجال بمقتضى الربح والخسارة ، بالرغم أنه من المعروف أن المجلة الأدبية تتكلف أكثر من ضعف الثمن الذى تباع به ، وأن خسارتها المادية تزيد كلما زاد توزيعها . ومن الظلم للهيئة أن يظل هذا الوضع قائما وأن تضطر إلى اقتطاع بعض ما تستطيع من ميزانيتها لتصدر تلك المجلات . وفى رأى أنه لا بد أن يكون فى الهيئة إدارة للمجلات ، وأن تمنح الدولة للهيئة ميزانية خاصة لها ينفق فى حدودها القائمون على تلك المجلات . ولا بد أن يعاد النظر فى أسلوب التوزيع فى الداخل والخارج لكى تصل المجلات إلى أكبر دائرة من القراء فى الوقت المناسب .

ولو تم ذلك لبلغت المجلات الهدف المنشود فى المستوى والانتشار ، وإن كان ذلك لن يعصمها بالطبع - بين حين وآخر - من تلك الحملات المنسقة الممهودة .

د. عبد القادر القط

حصاء عامين

تنشر «إبداع» هذه الإحصائية تجميعاً لحصاد نشرها في عامي ١٩٨٣ و ١٩٨٤ ،
وهدية للكتاب في صحافتنا الأدبية .

الجملة	١٩٨٤	١٩٨٣	
٤٧٠ كتابا	٢٤٨	٢٢٢	○ الكتاب الذين كتبوا في إبداع
٤٠ كتابا			○ الكتاب الذين تكرر النشر لهم
٧٠ محافظة			○ المحافظات التي ينتمى إليها الكتاب
١١ دولة			○ دول عربية ينتمى إليها كتاب
٧ دول			○ دول ينتمى إليها كتاب عرب مغتربون
٦٩٨ مادة	٣٥٣	٣٣٦	○ المواد المنشورة
٢٤٧ قصيدة	١٢٤	١٢٣	○ القصائد المنشورة
٢٣١ قصة	١١٩	١١٢	○ القصص المنشورة
٢١ مسرحية	١٠	١١	○ المسرحيات المنشورة
٢٣ ملزمة	١٢	١١	○ ملازم الفن التشكيلي المنشورة
١٩٩ دراسة	١٠٠	٩٩	○ الدراسات النقدية المنشورة

وجدير بالذكر أن توزيع المجلة ، عدد يوليو ١٩٨٥ بلغ ٨٥ في المائة ، وعدد
أغسطس ١٩٨٥ بلغ ٨٣ في المائة . والفهارس التي ستنشرها المجلة في عدد ديسمبر
١٩٨٥ ، ستؤكد للكثيرين مدى نجاح المجلة ، وتواصلها مع الكتاب ، ومع القراء ، مع
الإبداع والنقد ، وتكشف مدى تحاملهم على مجلة ناجحة ، لها الصدارة الآن ، في
نوعها ، بين المجالات الأدبية في وطننا العربي الكبير .

«التحرير»



الدراسات

- | | |
|--------------------|--|
| إدوار الخراط | ○ خواطر حول ميخائيل
ودون كيشوت : تساوق |
| ماجد يوسف | ○ مستويات الرمز
في مسرحية « الأميرة تنتظر » |
| د. شاكر عبد الحميد | ○ المرايا المتجسورة
قراءة في ديوان « القصائد الرمادية » |
| عبد الغني السيد | ○ قراءة في قصص « رشق السكين » |

خواطرحول ميخائيل ودون كيشوت: تساوق

في « رامة والتنين »^(١) و « الزمن الآخر »^(٢) ، وهما وجهان لاقبولة ثلاثية في سبيلها - بعد - للاكتمال ، نداء موضوع لامرأة فينيقية متعددة الأقدعة .

« ما زلت أناذيك رامة .. أنثى .. مائتالا .. امرأتى ..
ميتائى .. مغارق .. كيمى .. متائى .. يامنت الرؤوم
يامؤوت زوجة آمون .. يامعت موائى .. كرامتى .. مريم
المملومة بالتمعة .. ديتير المظفونة يخطر قمها المبلول بالأن
والرحمة .. رحما المنهوم إلى ... والمحكوم عليه بمدار الموت
ومباهج الاحتدام .. يا أم الصقر .. أم الصبر .. أم
الياسمين اللحية المهتزة على المياه .. رامة .. »^(٣) .

نداء له صدى قُبيل نهاية « الزمن الآخر » :

« ماريا ، ماريا ، يارؤوم ، يامن سقيت لبن الأجداد جميعا ،
مرارة أضممار حبك المذرا مريرة وسالفة السلسال ، هي الحن
والسلوى أنت امرأة المراتين ، الساطعة والسوداء ،
كلتيهما »^(٤) .

فهل هما « ميراتان » لأن هذه المرأة ليست مؤنثة ، حل رضم
الروحيتهما المطلقة ، بل هي أرضية ، أيضاً وأساساً ، أرضية
صراح .

أما هذا النداء - المتصل - الذى لا يُعرف قط إن كانت له
ثم إجابة - فهو وجبة وتحقق في أن ، مِنْ هذا الذى يقول لها :

« هل تعرفين يا حبيبتى أن الملك ميخائيل هو شفيى ،
وسمى ، وملكى الحارس ؟ .. قال لها : كنت في صغرى
يصنعون لى الفطير في عيى ، عيد الملك ميخائيل ، كبير
الملائكة ، وقائد جنود السماء ، يسبقه ذى الحدين ، وعندما
آكل الفطير المنقوش بالكلمات القبطية القديمة ، اللامع الوجه
بالزيت ، أراه ، ملاكى وحارسى وشقيى ، بدرعه الفضى ،
ورحمه الطويل ، يهجم ، ويقتل كل الأكاذيب وكل الشياطين
المتزاحمة في الظلام » (رامة والتنين ص ١٦ ، ١٧) .

(٥) قدم الكاتب هذه الورقة إلى الملتقى الأسباني العربي الذى عقد في
مدينة « روتنه » بالأندلس في الفترة من ١٤ إلى ١٦ يونيو ١٩٨٥
وشارك فيه من الكتاب الأسبان خوان جوتيسولر ، خورليان
رويس ، ومن الكتاب العرب عيد الكبير الخطيب ، عيد الفتاح
كيليطو ، عيد الوهاب المذوب ، أرمون المليخ ، كاظم جهاد ،
وكاتب هذه السطور ، وكان موضوع الملتقى هو « دون كيشوت » .

(١) إدوار الخراط ، رامة والتنين (بيروت : المؤسسة العربية
للدراسات والنشر ، ١٩٨٠) ٣٣٠ صفحة .

(٢) إدوار الخراط ، الزمن الآخر (القاهرة : دار شهدي للنشر
والتوزيع ، ١٩٨٥) ٣٧٠ صفحة .

(٣) رامة والتنين ص ٩٦

(٤) الزمن الآخر ص ٣٦٦

إدوار الخراط

على أرضنا ، فلعل مياه رامة وميخائيل كانت — على الأقل —
تغزو أقل حيّساتنا ، وأصبح إلى كثافة ما .

ربما كان هذا أحد الأسباب التي تُلجّني إلى تأويل ميخائيل
بدون كيشوت . (وسأفتر ، بسرعة ، هنا ، على تلك الهوة
التي تريض بأى كاتب يتجاسر على تأويل عمله . أليست هناك
مُسَلّمة ما بأن على الكاتب أن يصمت بمجرد أن يضع القلم ؟
فهل يكون من أعذارى أنني لم أضع القلم تماماً ، وأن هذه
التأملات قد تكون أيضاً من تخطيطات مُسوّدة لنصٍ مازال
مفتوحاً — في ظني على الأقل ؟) .

إدراك ميخائيل نفسه . في لحظة تحليله لنفسه من وراء دون
كيشوت ، إدراك ملتبس بالسؤال ومضروب بالتفارق في آن ،
قبول وإنكار معا ، تكريس في مستوى أول وتجديف ملتصاع
ملتبان أحدهما بالآخر :

« هل أحارب أنا أيضاً طواحين الهواء ؟ نعم ، العدل
مستحيل ، الحب مستحيل . فهل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن
أن أسلم ؟ » .

أما إدراك رامة لميخائيل ، غير دون كيشوت (وهو إدراك
يقفمه لنا ، طول الوقت ، ميخائيل) فهو شديد الوضوح ،
قاس وحنّ معا ، عارف بما يكاد يُشفي على المعرفة الغنوصية
(لأنها معرفة العشق) وأرضى بما يكاد يُشفي على السخرية ،
وهو إدراك أكثر تعقيداً لأنه أكبر مقدرة على التنبؤ ، ولكن إذا
كان هذا الإدراك يملك الإجابة — كما يلوح — فإنه موضوع دائم
أمام سؤال لا إجابة عليه . لأننا لا نعرف رامة أبداً — ولو لحظة
واحدة — إلا من خلال ميخائيل ، وكان السؤال ، دائماً ، هو
الإجابة الوحيدة الممكنة .

إذا كان هذا صحيحاً ، فإنه لن يكون أمراً يتعلق بتقنية ما ،
فقط ، ذلك أن وعي ميخائيل لنفسه يبدو ، دائماً ، مشروطاً
بالسؤال ، أما وعيه برامة ، على ما فيه من أسئلة لا نهاية لها ،
فهو موضوع ، مقرر ، ونهائي ، وواحد عبر تحليلات لا يكاد
ينتهي تمديدها ، وهو وعي لا صلة له بالامتلاك ، لأنه يعرف
أنه مهمل ليجّ به الوجود ومهما شلّدت المجاهدة فإنه غير قادر على
امتلاك إلهه ، ورامة تؤكّد له ذلك عندما تقول له : « نحن لسنا
قديسين ، كلاتا » . وإذا كان هو يدرك مدى عوزة للقداسة ،
ويحسه إدراكه ، فإن سياق القداسة كله ، عنده ، ليس وارداً في
وعيه هذه المرأة المثبتة دائماً في كل لحظة كمرأة ، المنفّية دائماً في
كل لحظة كمرأة ، معا .

وعندما يقول دون كيشوت ، السلف العظيم :

« اسمها دولسيتيا ، ... جمالها يفوق كل ما للبشر إذ فيها

أما أنّ « الفارس ذا الحيا الحزين » يتخايل وراء الدرع
الفضي لهذا التجلّي — التماهي ، بعد القربان ، فإن رامة هي
التي أدركته — غير إدراك ميخائيل الذي يصوته وحده يُقال كل
شيء ، ويقول هو أنه لا شيء يُقال ، أو يمكن أن يقال :

« كانت قد قالت له : ياروحى على دون كيشوت . أحبه .
أحب كل شيء الشيخ الذي لا يريد أن يسقط رعباً تركه في يده
عصر هابر .

تُجمعُ صوره وتمايله الخشبية والحديدية والشارات
المعدنية البيضاء المنقوشة عليها ملاحه الحادة . وتجمع أيضاً
تجسّداته ، وأعلامه المهذورة . سأل نفسه قللاً : هل أحارب
أنا أيضاً طواحين الهواء ؟ نعم ، العدل مستحيل ، الحب
مستحيل فهل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟ » . (رامة
والنتين ص ١١٣ ، ١١٤) .

ثم يعود الفارس في تضاعيف تذكّر استحضار دائم ومائل ،
إلى ميخائيل :

« كانت قد قالت له : لا يفتنى أكثر من دون كيشوت ،
ياحبيبي عليه . يتعمر ، ويتعلم : ويفشل ، وأحبه . يخرج
بكل جد ، وكل سذاجة ، لمقاتلة لا شيء . . لا يعرف طول
الوقت أنه راحت عليه ، وأيامه ولت . هل تعرف أنني من
أتباع عقيدة دون كيشوت ، وطقوسه الأدبية ؟ » . (رامة
والنتين ص ٢٤٦) .

في « الزمن الآخر » يقول ميخائيل مرة :
« رمح دون كيشوت المثلوم ، في يد دون جوان واحد
العشق . (ص ٢٩٥) ويقول مرة :

« دون كيشوت مازال » (ص ٢٤٣) .

على الرغم من الأتعة — التجليات المتعددة في « رامة
والنتين » — « الزمن الآخر » ، فهناك ، على الأقل ، شريان
دون كيشوت يضرب في صلب الرواية ، ويكمل في
الشخصية . الفارس القديم المتجدد أبداً يفيض دائماً بغيرام
بحره الزاخر المتلاطم ، وما من شك في أن ميخائيل والعمل
الذي يجي فيه ، قدالتا بتقطرات على الأقل من خير دون
كيشوت وموجّ جماعه . وعندما يقول ميخائيل :

« قيل لي أيضاً أن مياه النيل لا تفيض أبداً إلا عندما ينزل
المسلاك ميخائيل ، في ليلة عيده ، على أرض مصر ،
ويكي »^(٥) .

فإن ذلك قد يصدق أيضاً في أنه لولا أن نزل دون كيشوت

(٥) رامة والنتين ص ١٦

نتحقق كل خصائص الجمال المستحيلة . . . في الوقت الذي يعرف فيه تماماً أنها أرضية تماماً ! ألا يصح ، على نحو ما ، أن رامة على الأقل في وعي ميخائيل - تنتمي أيضاً إلى هذه المرأة التي تفوق كل ما للبشر ، بينما هي خشنة كالأرض ، دمهها ولحمها من دم الأرض ولحمها ؟ .

إذا كان ميخائيل منشقاً على ذاته ، طول الوقت ، وهو يقول :

« هي على العكس منك ، تبحث عن التمدد من داخل وحدانيتها النهائية ، أما أنت فتتشدد وحدانية مفقودة مفتقة مقسمة » (رامة والثنين ص ١٨٧) .

فلا وجود لدون كيشوت إلا بسانشو بانزا . فهل شططت كثيراً جداً عندما ذكرتني وأحدية التقديس - التلبس هذه بالحسين بن منصور : « حجوذي فيك تقديس ، وعقل فيك تهويس . فمن آدم إلّاك ، ومن في البعد إيليس ؟ » . ليست ميتافيزيقا الخلاص هنا هي المناط ، بل التباس مطلق التناقض في نور ساطع الحلكة .

كل أميرة في « دون كيشوت » ، وعند دون كيشوت ، هي مُطلقة وكاملة وتفوق كل ما للبشر ، مارسيلا ولوسيندا وزورايدا وكلازا ، وكأنا تجمعهم كلن دوليسينا . وكلهن إلهية ، إذا لم تكن ، في نهاية الأمر ، إله . لكن دوليسينا وحدها ، لأنها الجامعة ، هي الملتبسة ولا أقول المزدوجة .

إشكالية ناليه المرأة هنا تتألق ، ربما (بغض النظر تماماً عن الموقع المحتمل لظل هذه الإشكالية في سياق التاريخ الأدبي لجنس أدب ما) عن اختلاف معين في المرجع ، وعن وجوه من أوجه تساوق معين في الاستجابة لهذا المرجع .

لذا كان المرجع الذي تقوم « دون كيشوت » عليه ، وتنجح نجاحها المعروف في دحضه - لا في نفيه - هو جسم حكايات الفروسية والبطولة القروسطية بما يعمره من مودة وسحرة وشياطين وما يليهم من حب تقديس للمرأة ، وولاء قاطع لخير ساطع ومبين وانخراط حاسم ضد شر ما لا يقل سطوعاً وإبانة ، لا تتبدى كلها إلا في لغة طقسية مكرسة تنفخ غلى وتقاطع أحياناً مع الرقى والتعازيم ، فلعل المرجع الذي تقوم ثنائية رامة وميخائيل عليه ولعلها تنجح في ابتعائه وإعادة تصنيفه هو جسم أساطير الحصب والشبح بما تقص به من تشكيلات متداخلة ومتحورة لسطوة أنثوية قاهرة ومتصاعدة معاً ، مُطلبة ومعطاة بما لا يكاد يحيد - بشرط التعريف - في الجانحين معاً ، مقدسة وملوثة في آن وبلا انفصال .

ومن غير أية جرأة على مقارنة من أي نوع ، أميل إلى اليقين بأن « دون كيشوت » لم تنب الجسم الأسطوري الذي قامت به ، وعليه ، بل تمثله وعندما دحضته نهائياً فلأنها في الوقت نفسه قد تبنته نهائياً . وفي ثنائية رامة وميخائيل فقد استحال كل جسم أساطير الحصب والجنس ليصبح كأنما هو من جسم رامة نفسها ، وارطم ميخائيل بهذا الجسم معاصراً له وغاص فيه الآن وعاش فيه ، بتجلياته الكثيرة ، كما يعيش واقعة وجوده من غير إحالة أي إحالة إلى زمن ما . أو هذا على الأقل ما يقوله (وما يقوله لي) تقريباً بالنص .

بل هو يعيش جسم الأسطورة هذا ، ملتحماً بجسم حبيته « الأسطوري » ، باعتباره ، بنصه : « واقعة حسية يومية صريحة مباشرة ليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للأوهام ولا لإلهامات أخرى . . » (رامة والثنين ص ٩١) .

فليس ميخائيل (في زعم نفسه عن نفسه الذي يمكن أن نوافق عليه في النهاية) كأننا محققاً خيالياً ، مصنوعاً من شطحات وسبجات ، فقط ، هو أيضاً أرضي ، ورجلاه مغروزان في طين الواقع وطين الجسد ، هو حريص أكثر مما ينبغي أحياناً أن يضغط على « لا رومانتيكيته » ، فإذا وُترت حبيته عليه عتاء السخرفة من رومانتيكيته لم يفر هو هذا العتاء على نفسه كلما استطاع إلى ذلك سبيلاً . أقرب هو من سلفه الذي وُصف بأنه ينتمى إلى هذا العالم ، وأنه ، في هذا العالم ، عليه أن يتصرف بقوة سلاحه وبفوقه حبه ، لا في عالم آخر ، ولكنه في كل مرة يهزم - على هذه الأرض - ويلوعن هذه الأرض كما يبلوحه بهذه الهزيمة . واضع أني لا أريد أن أقرب هنا من تحليل نفسي ما بل أسعى إلى مقارنة طبيعة التجربة ، ومن ثم فإن « جنون » دون كيشوت (هذا « الجنون » الذي لا يتفصل عن حكمة وحصافة نادرة) لا يقبل أن يكون خلافاً في توازن نفس ما ، بل هو أساساً عنصر التصحيح في مقابل حق العالم وشره .

أظن أنه من المسلم به أن أوهم « دون كيشوت » ليست رؤى هلاسية من نتائج عقل مريض . هي ليست بالتالي مجرد حيلة فنية مستخدمة ببراعة :

طواحين الهواء هي مودة حقاً وصدقاً ، وقطعان الغنم جيوش مجيشة ، والحانات الرثة قلاع حصينة ، وطاعة الخلائق هي خوذة ملبرينو الثمينة ، وفرع الشجرة رمح قادر نفاذ ، وعندما يقول دون كيشوت : « . . . يمكن القول بأن الفروسية ، كالحب ، تضع كل الأشياء ، على مستوى واحد » ، يُعيد ميخائيل نفس الخبرة ، على مستوى ما ، عندما

يقول إنه أية لحظة من لحظات الحياة لا فارق فيها بين الأوهام والذكريات، والوقائع. الثلاثة، مجتمعة، لا تتفصل فيها الأوهام عن الذكريات عن الوقائع، كلها موضوعة على مستوى واحد من الوجود، مستوى واحد من الفعالية، مستوى واحد من الحضور الدائم.

هنا يتبنى الفارق بين الحلم والذكرى والواقعة، بين الأسطورة التراثية والأسطورة المأثمة، يتبنى لأنه لم يكن قائماً قط، لأن الوجود، «في نسق ضوئي موسيقي»، لا يقبل موازنة هذا التماثل بين مقومات أفريقية غير متفارقة أصلاً.

وفي ظني أن ميخائيل عندما يقول: «... الحياة - في النهاية - لا تصنع بل توجد» (الزمن الآخر ص ١٢٥) فهو لا يُقرر قضية فقط بل يبرح، أساساً، بلإيمان. إيمان فني أولاً.

وإذا كانت عرامة التدفق الطوفاني الزاخر هي وسيلة سيرفانتيس لإقامة هذا الوجود - لالصفته - فلعن الوسيلة التي قامت في ثنائية رامة وميخائيل هي الجملة، والكلمة، والحرف.

ولعل هذه الوسيلة هي التي تجعل في ثنائية ميخائيل ورامة كسراً لمواضعات الرواية التقليدية العربية وخلافاً أساسياً عن الروايات «الطليعية» العربية، كما يجعلها غريبة عما صنعه يجعل التراث الروائي الغربي، بما فيه التراث الحديث. ولعله من المشروع هنا أن يقال إن تجاوز الجنس الأدبي ليس مفارقة كاملة على أي حال وأنه كان لابد أن يوجد التراث الأدبي لكي يُستوعب ويُدحض، ويُتجاوز.

أنصور مع ذلك أن عمل مُتمم (مهما كان فيه من اعتصار لتراث الجنس الروائي - الغربي أساساً في ظني) مُتمم من حيث التقنية، بوشائج حيوية إلى الثقافة العربية، وإلى التراث العربي، حيث للجملة، للكلمة، للحرف سيادة تكاد تكون مطلقة، وأظن أن التراث هنا - كذلك - واقعة حسية صريحة مباشرة ومعاشة. هل يسمح لي بأن أورد نصاً هنا، مهما كان مقتطعا ومتزعا فلعن له وجودا وحياة، لا أقول لأنه يلخص بل ربما لأنه يُفطر طبيعة التجربة الفنية والإنسانية معا في ثنائية ميخائيل ورامة:

«قال: أريد أن أبتسم من هذا كله. ولا أستطيع - تماماً - أن أبتسم منه.

وعلى الرغم من دُخلة الغضب المتوحّلة في مفاروري وصل الرغم من غابة اليبيلان المراوغة فإن غنة جوابك لا تغادر

مُغمّمة بأغنيات غامضة المغزى، غوائل الغلة قد غدر أضغاث لغو غابر، وغاشية غيش الغمر قد غابت في حضور شرارة لها نغمات اللاغاة، بقى طغمة مغانيك يغلغلي غرامى فيك غلواء وطغيان غريم ليس غريباً ولا يغيب عنى بل موغل في أفواري. أصغوا إلى غنج أغاريدك الغزلة وإر دغدة الغيد في خللاتك، ألقم نغرك الرغد، وفي مناغاةك غفران لكل النزغات والمغامز، بزغ الغراس المغرورق في غيطان، غاضت الفيضانات وغار الفى وتفضن الغضا في غمضى غدارك المندودة على غيضةك الغناء، غصونا غضر سابقة على غصوبة الردة الغمقة ألغ فيها وأوغل في غسر الغلغة، الغدق يلغز فأغص برغرقة الغطاس في الغدير الغص الغمرات، وهانذا غائب في المشول، ومائل في الغياب! (الزمن الآخر ص ٣٦٨).

وكأنما يسحر الحرف يريد ميخائيل أن يُدرك هذه التجربة وأن يقيم بهذا الإدراك، بل الإدراك، وجوداً. سبع مرات عدداً، كأنما يفارق جسم التجربة - تماماً - وهو في كبد حشاه الحى. ومرات كثيرة يناوش الرقية بالحرف، وينوش جسده وكأنما لا ينال منه شيئاً.

أظن أن من الأسلاف الكتابية العربية تمييزاً، لهذا النوع من الكتابة، المقامة (بما فيها على الأخص من جناس وتضمين، وهكذا)، والمحاطبات والمجاهدات الصوفية (بما فيها من وجد وسعى للقاء مع الإله وعشق للجسد - الحرف وهكذا). والغرائيات الشعبية وحواديتها المتقطعة المترسلة معا، وكذلك الموسوعات التجميعية، وغيرها.

على أنني في النهاية لا أريد أن أمضى على هذا النحو فلها يبدو أنه منهج للمواجهة الظاهرية أو تمهين في الأدب المقارن أشك كثيراً في قيمته على أي حال، وإنما المسمى هو استيعاب ما، على ضوء خبرة كتابية شخصية، بأخر للمحميين المتنبيين، وأول التراجميين المتنبيين، وكيف يمكن أن يبدو هذا الاستيعاب في ضوء ثقافة مغايرة ومتواشجة بمعنى حيوي في آن.

يبدا الزمن الآخر في دون كيشوت هو زمن الإيمان، زمن المطلق فيما وراء الظاهرة، زمن قوة رموز العالم التي هي مرده عملاقة، وشر قابل للمحق، وحسن يفوق كل ما للبشر، وهو زمن متراوح، كتابيا، يعطى لنا من خلال «جنون» دون كيشوت، معدلاً أو متقابلاً مع واقعية شانشو بانزا، وارتطامات الكوميديا الواقعية المشفحة على «الفارس» أغزلي الصراح، مرة، ويُعطى لنا مرة أخرى من خلال حكايات

الحب الكامل الصفاء ، الكامل الأخروية ، في قصص كاردينو ، ولوسيندا ، وكريزوستوم ومارسيلا ، والكاتبين الأسمر وزورايدا وهكذا ، حيث ، يتبنى الزمن الآخر ، هنا ويتمثل ، دون شرط ، دون تحفظ ، دون تعديل ، لأنه زمن مائل ، ودائم ، ولا يلحقه مضى ولا قدوم ، والحب الذي يضع كل شيء على نفس المستوى - ماسة ناراها غير قابلة للكسر ولا للعتمة ، موضوعة في الأخروية الكاملة .

ليس الزمن الآخر مقولة فلسفية أو ظاهرة سيكولوجية ، أظنه ، ببساطة ، قيمة كتابة ، يعنى قيمة وجود يسعى إلى نفي العرضية والعبور والآنثية المتقلبة فيها يحتويها ، ويحضرها فيها لا سبيل إلى معرفته إلا بها .

وما تزال تتكرر من ميخائيل : « لم يحدث شيء من هذا كله » ثم « هذا كله قد حدث بالفعل » (رامة والتنين ص ٢٦ و ص ٢٧) .

الساحر الشرير الذي يسمح قلاع دون كيشوت ومردته وجيوشه يلزم ميخائيل أيضاً على نحو ما ، وما يزال يحيل الأشياء إلى « واقع رثال بل » إلى حكاية مكرورة بالية . ومازال يلح عليه : « كل شيء قد قيل » ... « ما من شيء يمكن أن يُقال ، بعد ، ولكنه يقال ، بعد ذلك ومع ذلك ، ويمكن احتمال عجز العلي والحصر والاستحالة .

مقدرة دون كيشوت هي مقدرة احتمال العجز ، وهي مقدرة أشق بكثير من مقدرة الإيمان (مع ما لهذه الجملة من تأويلات وما تثيره من قضايا) . من ناحية أخرى ، هل تقول لنا « دون كيشوت » إنها أكبر من المقدرة على الفعل ، وعلى إنفاذ الإرادة ؟ .

وهل ميخائيل دون كيشوت حقاً عندما يعدد رتبة القهر والشر الشامل :

« قال ميخائيل لنفسه : تل الزهرز وأبو زعبل ، ساحات الكوليزيوم ومقبرة كاراكالا وأقباء محاكم التفتيش ومخوذات الفابريكس والكلاّب المدوّنة على نيش السرد في زيمابوى وسطوة صكوك الغفران وبيانات المكاتب السياسية واللجان المركزية ، سبارتاكوس ، ويسوع ، وحسين بن منصور ، مصبولين مع اللصوص والثوار والألقين ، زنازين الباستيل وسيوف الصليبيين وسلاسل الصلاحيين ، بغايا مابيجون وضحايا أبلون الأسود وحزيران الأسود ، وكل الشهور السود ... » إلى آخره إلى آخره حتى ينتهى ... « والتنين واحد غير مفعول

ورمع الملاك ميخائيل مثلوم ولكنه مازال مشرعا بين النجوم » (رامة والتنين ص ٢٥٢) أنجل من جديد لرمع الفارس ذى المحيا الحزين ؟ .

وهل في رامة أيضاً شريان دون كيشوت ، في « رامة والتنين » : « وهذا يحكى لها حكاية أطفال ، مستمتعا بحكايتهم ، متعظرا بها ، وساخرا منها .

« يحكى أن أميرة صغيرة خرجت إلى الغابة ، تبحث عن شيء لا تعرفه ، ولكنها تعرف أنه هناك ، وقطعت الأميرة بلاد الله ، بلاد تشيلها وبلاد تحطها ، والتقت في بحثها بالأشجار ، والسحاب ، والغيلان ، والأطفال ... » (ص ١١) .

وبعد ذلك :

« وعندما يقول لها إن الأميرة وجدت الفارس الذى تبحث عنه لم يكن يصدق الحكاية الرثة البالية » (ص ٤٢) .

وسوف نجد أنها متصارع مسوخاً كثيرة ، وسوف تنتصر لقضاياها ، وتحارب شرورها ، وعلى الرغم مما يبدو من أنها قادرة على الانتصار ، فسوف يتذعنها آتني الهزيمة . وهل هذا الشريان البدون كيشوت هو الذى يقر بها حقاً ، ويعيدها حقاً ، من غيبته التالية ، ويعمل من هذا الحب كله شيئاً ممكناً ؟ .

من عقائد ميخائيل أن الحب الكامل هو المعرفة الكاملة ، وأنها ، كلاهما ، مستحيل وواقع ، ضرورى وعيشى ، مجيد ورت ، فى آن . « المعرفة هي الحق ، وحدها ، هي الحب » (رامة والتنين ص ١٨٦) .

وعندما يقول دون كيشوت : « عليك أن تعرف كل شيء فى المهمة التى أعمل بها » . مرة ، وعندما يحكى له سانكو باتنزا حكاية عن عدد المعيز التى يعبر بها النهر فى قارب (هل دلالة العبور من شط إلى شط آخر قائمة ؟) ثم يسأل سيده عن عدها فيقول لا أعرف ، فتتقطع الحكاية ، كأنها انقطع الوجود ، ويتكرر ذلك فى رواية كاردينيير فارس الجبل المشمت ، إذ يؤكد أنه إذا قطع جبل حكايتهم فلنما تنتهى ، لا تتوقف بل تنتهى ، عندئذ يراودني هاجس أن المعرفة ، هنا ليست مجرد امتلاك ، وأن لها وجوداً ، فى الكتابة مفارقاً وكاملاً فى ذاته ، وأنها ، هنا ، لسا بلاز إدراك للحب فقط ، بل هو إدراك سوى لفعل الكتابة ، وللوجود غير القابل للانقطاع ، بالكتابة .

طريقها أيضا إلى ميخائيل ، على اختلاف مسار المجرات ، في
سواء وأرض مازالت عندي ، على كل انصياعها للحب
وللمعرفة وتأييدها عليها ، في آن ، موضع سؤال متصل .

من غير أية رغبة في المقارنة ، مرة أخرى ، ولا أى سعى
لإقامة تشابه ما ، أتصور أن قطاعاً ، أو إشعاعاً ما ، من
الشمس السوداء الساطعة التي تسكن دون كيشوت قد وجدت

القاهرة : ادوار الخراط



سماته ، بل هو تطير ويلورة لهذه السمات حتى لنبدو كأوضح وأعرض ما تكون .. فهذه الأميرة التي لا اسم لها (تجريد أول للشخصية الرئيسية) .. في هذا المكان غير المعين إلا بأنه كوخ فقير في وادي السرو تعريد الريح في جنباته (تجريد ثان لحدود المكان الجغرافية) في هذا الزمان غير المحدد إلا بتكاثف الظلمات (تجريد ثالث لهوة الزمان) .. تمارس انتظاراً مبهماً منذ خمسة عشر عاماً لرجل تحلم بمجيئه ، وحلم الأميرة ليس - بحال - حليماً ودياً شفافاً بفارسها المغوار الذي يأتى على جواده الأبيض ليحملها بين ذراعيه القويتين وينهب بها أرض السحر والخيال مسابقاً الريح إلى قصره الذي يتخفى في ثنايا السحاب .. لا ليس حلم أميرتنا من ذلك النوع الذي ألفناه في أساطيرنا وقصصنا الشعبية عن أحلام الأميرات .. بل هو في حقيقة الأمر حلم الجرح يسكنه ، حلم يقتنص حضوره المزيف المستعاد بتلك (المواجد الليلية) اليومية ، التي تمارس من خلالها - الأميرة - وصيفاتها - عملية تعذيب للنفس تتأرجح ما بين المتعة المازوكية والتكفير المهيب ، ولا تفقد لعبة عقاب

دراسة

مستويات الرمز في مسرحية "الأميرة تدنظر"

ماجد يوسف

النفس اليومية هذه إلا للبقاء ، ولا تفضى المحاولات اللاجودية لاعتساب الضحك إلا للدموع !

.. فالأميرة التي استلبها (السمندل - أحد حراس أبيها - قلبها ، واستمالها - طفلة - بالحلوى والقبلات ، وتفتحت أكامها على يديه ، حتى اكتملت أنوثتها مع كمال مشغلها للسمندل .. وفي الوقت الذي كان هذا العشق من ناحيتها توقاً لاعتجاباً إلى المحصورة والنياه والتجلد .. كان من ناحيته زوعاً متحرراً وألها إلى السلطة ليس إلا .. هذه الأميرة هوت في وحشية المسافة الفاجعة بين حلمها المشروع وحلمه المخال .. وهنا كمنت (مأساة) الأميرة وسقطتها على المستوى التراجيدي .. هذه السقطة التي تجر تفاصيلها في كل ليلة مع وصيفاتها في مفاهن البعيد ذاك من قصر الورد .. هذا المنفى نفسه الذي لا تعرف على وجه التحقيق هل اختارته الأميرة بحض إرادتها .. أو رغبها عنها نزولاً على رغبة الحاكم الجديدي

عماز ظاهر (الحكاية) المباشر في (الأميرة تدنظر) لمشاركة نجوم (الرمز) بها ، لا بد ان يمر بالإجابة المبدئية على أسئلة ملحة حول شخصيات المسرحية كلها .. (الأميرة) .. (الوصيفات الثلاث) .. (القرنديل) (السمندل) .. (الملك الشيخ) .. من هم ؟ .. ماذا (تعني) شخصياتهم ؟ ولأى (مغزى) تتفاعل الأحداث بينهم وتتنامى في صعودها وهبوطها الدرامي ؟ وما هي (دلالة) هذا كله في النهاية ؟ .. وأنصوّر أن الإجابة عن (المعنى) و (المغزى) و (الدلالة) في النص تشكل الأعمدة الرئيسية التي يقوم عليها بناء (المستوى الرمزي) في العمل برمته .

(١) مستوى الرمز - المعنى الإبداعي :

التجريد في « الأميرة تدنظر » ليس تجريداً للواقع من

تكرار للموت الذي منيت به أحلامها المشروعة من قبل حينها انتهجت لتحقيقها طريقاً غير مشروع بدأ بخيانة الملك ، بموافقتها على أن يسرق السمندل خاتمة ، وانتهى بقتله الذي فوجئت به الأميرة . . ولكنها لم تملك إلا أن تمضي في الطريق فلم يعد لها خيار من أى نوع الآن ، وتصورت أن مآلته من دموع الحسرة على الأب القاتل هو المظهر الذي سيخلصها من الإحساس بالإثم حتى إنها لتقول لعشيقيها بعد مصرع الملك . .

الأميرة : **والآن اخرج حتى أبكي رجل المقتول**
وأزف اليك مطهرة بدموعي
يارجل القاتل

وأي السمندل - من حيث قصد أو لم يقصد - إلا أن يضعها وجها لوجه بإزاء سقطتها حينما أضلقت لفلعتها تخليه النذل عنها . . فصلها - وإلى الأبد - في لحظة سقوطها ، ولم يعد أمامها إلا أن تتجرع كأس الألم والندم والعذاب الذي تصاعد بها - أو تصاعدت به - يوماً بعد يوم إلى طقس محض متكرر للتطهير المستحيل .

عالم المعنى في « الأميرة تنتظر » يقوم على إبداع أسطورة جديدة ، قد تمتد بالنسب في بعض ملاحظاتها العامة إلى مناخ مألوف في حكاياتنا الشعبية ، ولكنها بمعناها الإبداعى العام تنسج على مهل في وأناة ابتكارية أسطورة تنتمى إلى زماننا نحن . . وإلى جوهر إشكالاتنا المعاصرة . . ولذلك فإمام المعنى فيها ، عالم حافل بالقيمة الإنسانية العامة التي تتجاوز ما يلوح في النص من بصمات خصوصية تشير إلى ارتباطها بواقع معين ، وكما يقول محمود أمين العالم في معرض تناوله للمسرحية « إن الرمز يوحى بدلالة أكبر من هذه الدلالة المباشرة ، وهي الدلالة الإنسانية العامة . . لا يمكن للحب أن يتغذى بالخدعة والكذب »

ومن هذه النقطة الأخيرة التي أشار إليها العالم والمتعلقة بالخدعة والكذب في مقابل الحب والصدق . . تصل إلى البعد الثانى من أبعاد المستوى الرمزي وهو بعد « المغزى » ومردوده الأخلاقى .

(ب) مستوى الرمز - المغزى الأخلاقى :

الأميرة تنتظر من هذا المنظور صراع بين الخير والشر ، بين الصديق والكذب ، بين الحب والخداع ، بين الشرعية والاعتصاب ، بين العدالة والظلم ، بين الحق والباطل ، بين التضحية والانتهازية ، بين النور والظلام ، بين الجرعة

(السمندل) بعد أن استنفد أغراضه من وجودها في القصر ، فالنص لا يوضح عن هذا ، وإن كان في القول باختيارها الحر لمنافها ما يتسق مع ما اكتشفته من خداع السمندل لها ورفضها لأن تعيش في أكنوة مستمرة . ولذلك فانتظارها له طوال هذه السنوات الخمس عشرة ليس انتظارا له في حد ذاته . . وإنما هو انتظار للصديق فيه . . بوصفه مرادفاً وحيداً لخلاصها المحتمل « وكانت تنتظر ذلك الخلاص إما بأن يصدها حبيبها وعوده وإما بأن يخلصها منه التاريخ » . . ولذلك فهي مافتتاً بتخليه في هذه اللحظة القبلية على أية صورة سيأتى . .

الأميرة : هل يأتى منتقياً أو مزديراً أو مكتئباً أو منكسراً أو نداماً أو مجروحاً أو محتضراً

ولأن الأميرة تعيش منذ سقطتها في لحظة واحدة لا تريم ، أى تعيش زمنها النفسى الخاص ، في محاولة مستحيلة لا تملك غيرها - لا شعورياً ربما - لتثبيت هذه اللحظة واجترارها ، فوعيتها يرفض - أو هو غير قادر - على احتمال معنى تجاورها أو إدراك هذا التجاوز واحتمال تبعاته بكل ما يعنيه من مواجهة واضحة لعقم وجودها وإفلاسها . . لم تكن تملك - إذن - إلا أن تقصر الحقيقة على معانقة الوهم حتى لتبدلان مكانيهما في ممارساتها لحياتها الآتية كلها . . فتصبح الحقيقة وهماً ويصير الوهم حقيقة ، وكما يقول الناقد سامى خشبة في دراسته الهامة للمسرحية « ليس ثجيل لحظة الضعف وتكرارها في كل ليلة سوى اجترار لحظة الضعف ذاتها » وبلا نهاية على ما يبدو ، أو بنهاية لا تتصور أن تصنعها هي بنفسها ، وإنما هي تنتظرها أو تتوقعها من ذلك الذى كان سبباً في كل ما حدث ويحدث لها . . فكأنها تلور في حلقة مفرغة ، ويدت كمن يستجير من الموضاء بالنار ، وتحول وجودها كله إلى دوران معصوب العينين في دائرة تبدو وكأن لا فكاك منها . . إلا بفعل يخرقها من الخارج . لكل ذلك لم يعد من الممكن أن يأتى اختراق هذا الزمن السكونى الممتد خمسة عشر عاماً من قبل الأميرة ، وإنما كان من المحتم أن يأتى من خارجها . . من القرنفل . . الذى هو في حقيقة الأمر البعد الفاعل لشخصية الأميرة ، أو الوجه الإعجابى لها . . فبرغم كمال إدراكها لخداع السمندل بعد طول انتظارها له حينما عاد بعد كل هذه الأعوام متمشياً بالكذب . . لم تعد قادرة على اتخاذ الفعل الصحيح ، وظلت عاجزة عن تحقيق التطابق بين الوعى وبين ما يجب أن ينبثق على هذا الوعى من سلوك ، فكان لا بد أن ينوب عنها القرنفل بالفعل ، ولتكون قمة خلاصها قمة غرقها في آن :

الأميرة : اكتملت لخطي الواعدة حتى صُغت نفسي قطعاً أما انتظار أن يتحقق الوعد الكاذب فهو مساو للموت ، أو هو

والعقاب .. إلى آخر مايعن لنا من تقابلات تندرج تحت الأبيض والأسود .

ولكن هذا الصراع المتراكب يتأله من خلال أداء فني راق هو مايسبق على هذه المعاني شرعية وجودها في النص .. والإلا لو كان العمل هو محض هذه القيم - بلا مراعاة لأمية حضورها حضوراً فنياً - لما استحق قيمة من أي نوع .. ولكننا في معرض تشريحنا للمسرحية نهتم بتحليل المستويات المختلفة للنص تحليلاً موضوعياً قد يبدو لوهلة أنه مجرد ما من هيكلها الفني .. بينما هو في حقيقة الأمر اقتراب حاد - من جزء ما - لاستشفاف مواطن الجمال في إطار من الوعي المتيقظ لعلاقة الجزء بالكل ، ومن وعي هذا الجزء في تمام حضوره وكماله الفاعل كمكان من مكونات النسيج العضوي العام للعمل برمتة . وبهذا الفهم الشامل نتناول الآن بعد (المغزى الأخلاقي) في العمل تناولاً تخصيصياً أو تفصيلياً بوصفه محوراً رئيسياً من محاور المستوى الرمزي .

كان ملك البلاد مريضاً ومقعداً منذ ولدت ابنته الأميرة ولقد كثرت الشائعات التي تتناول الملك المريض بين الرعية .. وكيف أنه سميت ولم يتخلف ولدا يرث العرش .. ولعت فكرة الاستيلاء على السلطة في رأس السمندل ذات نوبة من نوبات حراسته على السور ..

السمندل : مستت رأسي الفكرة ذات مساه

كنا نسمر فيه نحن الحراس

في نوبتنا فوق السور

وسمعت القاتل :

الملك ميمضي .. لم يتنج ولدا كي يتخلفه في عرشه
كي يرفع خيمته المنهارة

وقرر - من ليلتها - أن ينسج شبكه العنكبوتية حول الأميرة الطفلة ليوقع بها في غرامه حتى يسهل عليه في الوقت المناسب أن يصل من خلالها إلى العرش ويختم الملك .. ومضى في خطته الشريرة تلك بصبر الدمعة وأناة الثعالب .. يغذى غطله بالروية .. ويغذي طفولة الأميرة بالخلوى .. وفتحتها بالقبلات .. ونضربها بالحلب المزيف .. وأنانيتها بالجئس المواري بالشهوة ..

السمندل : بللت عروقك بالخلوى والقبلات

حتى دارت أثمانك في ثوبك

فهزئت غضونك ، فانطرق العقد

وحسبنا وأتته اللحظة المناسبة - بتمام هيئته على قلب الأميرة - أخذ ينأى عنها مدعياً أنه قد ملّ اختلاس لحظاته معها

كاللصوص ، وأنه يريد مفتاح القصر . وفي البداية استهزلت الأميرة الأمر ، ولكنها تحت إلحاح حاجتها إليه واعتيادها العاطفي عليه ، وألفتها الجنسية له .. قادتة لمخدع الملك حيث لم يكتف بالاستيلاء على مفتاح القصر بل قتله أيضاً مبرراً فعلته بقوله :

السمندل : لم أقتله ، لكنني عجلت بموته

كان هباءً متثوراً فوق ملأته المهترئة

ما كدت ألامسه حتى طار على أجنحة الموت

وسرعان ما أفصح عن وجهه الحقيقي بنفي الأميرة والاستيلاء على السلطة من دونها بعد أن دفعها إلى أن تنسج الرعبة بأن الملك الراحل حين شارف المنية أوصى له بابنته ويملكه ، وأسلمه الخاتم والمفتاح :

فالمغزى بمحتواه الأخلاقي المشار إليه يتحدد بفعل (استلاب الشرعية) من قبل السمندل ومستويات رد الفعل المعاكس لدى الأميرة من ناحية ، والقرندل من ناحية أخرى .. وفعل الاستلاب ليس مقصوداً على العرش وخاتم الملك ومفتاح القصر .. بل إن هذا الاستلاب الأخير كان تنويحاً لاستلاب سابق وقع بالتدريج على طفولة الأميرة ومشاعرها وقلوبها وعمرها كله .. وهي لم تمنح نفسها وحياتها كلها منذ البداية لكذبة عرفتها مسبقاً .. بل لصدق مدعى تصورته .. حتى كانت لحظتها الحاسمة في اكتشاف الخدعة كلها .. تلك التي عجزت عندها - أو بسببها - عن الفعل والحق أن أمل - هنا - في تبرير سلبية الأميرة التي دفعت بالقرندل إلى أن يتوب عنها بالفعل في الوقت الملائم إلى القول بأن ثمة استلاباً أهم وقع للأميرة من قبل السمندل .. هو استلابه للرجل منذ طفولتها الباكسة لشخصيتها ولقدربها على اتخاذ القرار .. لقد ناب عنها دائماً في كل شيء .. كان مطعم حلواها طفلة ومائع قبلاها صبية .. ومُنسج أنوثتها شابة .. فحقيقة الأمر أن الفرصة لم تنسج أمام هذه الأميرة لاختيار آخر .. فلم يكن ثمة موجود دائم أصمها - من البداية إلى النهاية - إلا السمندل ، ولذلك حينما اتضحت أبعاد الموقف تماماً لها ، ولم يعد ثمة شك في خسته ونذاته ، لم تملك في منفاها - برغم ذلك - أن تفكر في سبيل للخلاص إلا من خلاله أيضاً .. بأن يأتها صادقاً تائباً من الذنب ليعيد معها سيرتها الأولى (وهذا هو مغزى الجرح الباحث دوماً عن سكينه .. ، وحتى حينما يفصح في عودته عن رجة قبيح جديد بإعلانها عن عرشه الذي بدأ يتفتق واحتياجه - مرة أخرى - لها لتعينه على رتقه .. لم يتبدأ هذا كان كافياً بالنسبة لها لكي تحسم موقفها منه .. بل أوشكت أن تنداعى مستسلمة لكذبة جديدة ، لولا

اللحظة في الحقيقة هي اللحظة البؤرية في حياة الأميرة ، وذلك هو المفزى الجوهرى لوجودها كله .

وكان السمندل يعرف جيداً مواطن ضعف الأميرة ، ويثق في تمام استلابه لها على كل المستويات العاطفية والشخصية والسياسية ، فهو يقرر لها ، ويفكر عنها ، وحينما أوشك أن يعاود ابتزازها من جديد ، انبرى له القرنندل بخنجره ليعيد الحق إلى نصابه والشرعية إلى مكانها (فالمدنية - الأميرة) لم تد تمحتم كذبة جديدة ..

القرنندل : طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبة
فاغتلت واسترخت مثقلة بالجرح
والليلة قد تهوى أنهاراً وتلالاً ومنازل
لو ولدت في ساحتها أخرى

وأقبل إلى اعتبار القرنندل ، هو البعد الفاعل لوعى الأميرة ، فالأميرة عرفت بكذب السمندل ، ولكنها لم ترق بوعىها إلى مستوى الفعل ، ولكن القرنندل عرّف ووعى وتحرك وفعل .. والقرنندل لم ينب فعله عن الأميرة وحدها ، وإنما عن رعيتها وشعبها الذى أعضه كذب السمندل ، هو إذن مبعوث الشعب - أو ضميره - لتحقيق العدالة ونشان الحقيقة ، هو التاريخ في بعد من أبعاده .

وفي لحظة الصدق الوحيدة التى تلم بالسمندل يعترف بموقفه المزعزع ذلك ..

السمندل :

أنا مهقور يتشقق ملكى من حولي كلحاء الشجرة

أنكرني الحراس

الأميرة : والقادة والجنود ؟

السمندل : هجروني

وحيثما قتله التاريخ أصبح شبيهاً في ضجعته بالملك المقعد الذى قتله هو يديده ، أصبح صورة من الماضى ، لقد كشفت فمعة التاريخ حقيقته ، وأصبح الوعد الكاذب بمستقبل مشرق شبيهاً بالماضى الكسيح ذى الساق الخشبية التى نخرها السوس حتى إن الأميرة لتدرك هذه العلاقة جيداً وتعيها تماماً .. فتغمغم على رأسه وهو ملقى أمامها بعد أن قتله القرنندل ..
الأميرة : أوه ، ما أشبهه في ضجعته بأبى !

ولا يثامر الصدق الحق السمندل إلا وهو قاتل ، فحياته برمتها كذبة كبرى لم يكن منها فكاك إلا بالموت حتى بالنسبة له هو شخصياً .. فلحظة موته .. هي صدقه وشره الوحيد والآخر ..

الأميرة : آه .. ما أصدق ميتاً !

أن باذر القرنندل بالفعل الإيجابي الوحيد الذى أعاد الأمر إلى نصابه .. يضاف إلى هذا أنّ السمندل استلبها حملها بالطفل الذى تصورت فيه مستقبلاً جديداً ، ولعل هذا البعد أن يكون أحد الدوافع القوية وراء علاقتها به من البداية .. حتى إنه حينما يأتيها في وادى السرو ويعدنها عن ذكرياتها الجنسية محاولاً استعادتها يشير - بنحيب - إلى أميتها القديمة تلك ، وكأنه يلعب على وتر حساس لديها ..

السمندل : بل أذكر أنك ذات مساء هسعت بأذن
أميل في بطنى طفلاً

والأميرة نفسها في طقسها التمثيل ، وهي تناجيه مناجاتها الجنسية .. لا تفصل في هذه المناجاة بين السبب والنتيجة بما يؤكد على حملها المشروع بالطفل المقبل ، بغض النظر - مؤقتاً - عن الطريق الذى انتهجته لتحقيق ذلك الحلم ..

الأميرة : ومحسنى واختفى بختمك

وليؤدك الغد في طفلاً شقياً وجسوراً

ولم يكن من الممكن أن يكون (الطفل - المستقبل) هو نتاج هذه العلاقة الزائفة التى قامت على استلاب الشرعية والكذب ، ولم يكن عبثاً أن المؤلف لم ينجبها طفلاً من هذا السمندل الأفاق ، وإلا لفقدت المسرحية مغزاه .. فالمستقبل لا يمكن أن يكون ابناً للسرقة والاختلال والاختلاس ..

ولذلك كان خنقل الأميرة الأخير في حوارها مع السمندل ، والذى تعلق به خيط أملها الواهى .. أن يصدقها القول ، فهذا هو معقد خلاصها الوحيد كما أشرنا من قبل ، إذ أن الصدق بعيد الأمور إلى نصابها .. ويرد للشرعية المفقودة بعضاً من ماء وجهها المراق .. لذلك جاهدت لكى « تستعطر الصدق من حبيبها الكذاب وتدفعه إليه » « لقد كانت تنتظر الخلاص من الكذب ولم تكن تنتظر مجرد أن ياقى حبيبها بعد خمسة عشر عاماً » لقد ظلت منذ خديعتها في تلك الليلة المشؤومة التى شهدت مصرع والدها الملك ونفيها بعد ذلك .. تنتظر الخلاص وتدفع الثمن في وادىها البعيد بطقسها الملعوب للذات في محاولة مستحيلة للتكفير والتطهير .. هذا بعد أول .. وأصدرت بذلك حكماً على حياتها بالتوقف عند هذه اللحظة - المأساة ، فلم تتصور أن تمضى بها الحياة بعدها ، لقد توقفت الزمن بالنسبة لها عند لحظة الخديعة ، ويجب أن نظل هذه اللحظة الملوثة بالخدعة والموسومة بالكذب مستمرة في توقفها ، حتى تبرا منها بصدق جديد يسبح الشرية على الزمن ليعود سيرته الأولى ، بعد ذلك وليس قبله ، وهذا بعد ثان ، وهذا هو ما كانت تنتظره الأميرة وتحلم به .. ولذلك كانت هذه

لا يكون الرمز وزما مباشرا ، ولكنه في جوهره يوحي بهذه الدلالة المباشرة ، وخاصة عندما يكون عليها ألا تكون نابعة أو عاشقة لأحد بل تظل معشوقة فحسب » . . أو أن يربط هو نفسه بين موضوع المسرحية وبين « هومنا الوطنية والاجتماعية والقومية والإنسانية في مرحلة ما بعد الهزيمة » . . ويقول بمثل هذا دارس آخر للمسرحية (بدر توفيق) حين يري في عملها « صورة شاملة من صمود الألام المرة التي تميز عن الوضع الحقيقي لانتظارنا المقيم في هذه السنوات الأخيرة » مشيرا لما بعد ١٩٦٧ ، أو حينما يقول بوضوح أكثر « شخصيات المسرحية سوف تشدنا إلى تجسدها المائلة في الواقع المعاش » ومن ثم فهو يقدم تفسيراً لشخصيات المسرحية - كالفردنل مثلا - يتسق مع رؤيته تلك فيرى أن « الفردنل هنا هو رجل الشارع العادي . . المواطن الذي يشارك في الحياة بأفراحها وهومها » .

وقد يكشف آخرون برصد هذه الدلالة السياسية في كلها العام دون محاولات لربطها بالواقع المباشر ، كما نلح في تساؤلات باحث آخر (محسن أطيش) « . . فهل تعتبر الأميرة رمزا للحلم الذي يسعى كل لنواله ؟ العرش الذي يرغب في امتلاكه الكثيرون ؟ أمي الحق الضائع الذي يجب أن يعود ؟ أم أنها الحب الذي تلوث والذي ينبغي أن يعود نقياً ؟ ويرى نفس هذا الباحث أن الفردنل « . . هو آخرها ضمير الناس أو الشعب بكلمة أفق ، الشعب الذي عرف كذبة السمندل وإثمه » ويرى الباحث أن الشخصوس كما قنستهم المسرحية « يولدون وسط أحداث سياسية ، ملك قتل غيلة ، حراس وجند وقادة وأميرة وشعب ومدينة » ويتفق مع الباحث السابق باحث أكاديمي آخر (كمال محمد اسماعيل) فيرى أن « الأميرة هي المدينة نفسها ، والسمندل هو حاكم المدينة المخلف للوعد ، والطفل هو المستقبل ، وبذلك يكون الفردنل هو الشاهد وهو التاريخ » .

وهناك فريق ثالث من النقاد والباحثين والدارسين يقفون في تحليلهم للدلالة السياسية للمسرحية بين التصريح والتلميح ، ومن هؤلاء سامي خشبة الذي يطرح مجموعة من الاستفسارات التي ترتدى مسوح السؤال (للملح) ولكنها تشير من طرف خفي إلى الإجابة المصروفة « أميرة هذه المنتظرة حقا أم أنها شيء أكبر من مجرد صورة حلوة في خيال شاعر قادر على خلق العصور الناطقة بأفكاره وعيانات حياته الداخلية الخاصة ؟ إنها ليست مجرد امرأة ملكة خديجها حبيبها ، وهي ليست المرأة المجردة رغم ما تحته وتتمناه أن أن يغضب رحمتها في كل عام

هذا هو عالم المغزى في (الأميرة تنتظر) وهي تضيق إلى هذا كله طابع الأمثلة الأخلاقية ، التي تحمل معها درسا ، وتجعل من الفقير الغامض (فردنل) رمزا للشعب ، ولحيه الذي لا يفتر للعدالة ، وتشير إلى ضرورة أن يختار الشعب حكامه بنفسه ، وتعل شأن الحب الصادق في مقابل الحب الرصولي » أما السمندل - الحبيب الكذاب - فلم يكن سوى وعد كاذب يستقبل مشرق لم يتحقق » ، « إنه دون ريب رمز للشرب . . رمز الملك غير الشرعي المتسلط المخادع الذي يصل إلى العرش كذابا ملوثا بدم الضحية » وحينما قتله الفردنل - نخلص الأميرة منه - « تحررت وانسحقت في وقت واحد . . تحررت من الكذب وانسحقت بتبدد الحلم الجميل واستحال سنوات الحريق الطويلة ليلة واحدة قضتها في وادي الموت والجفاف ، واجترأ المسمى المراء بالزيف والسذاجة » أما عن « الفردنل الذي جاء ليتم أغنيته ، فهو الحق والعقاب العادل الذي ينبغي أن يوجد ، إنه العودة إلى النقاء والقيم الشريفة .

فالمغزى في المسرحية ينحون نحو أخلاقيا واضحا ، ينتصر فيه الشر على الخير ولكن إلى حين ، فلا بد للخير أن ينتصر لنفسه في النهاية . . يدين الكذب والمخادع في الحياة والحب في مقابل تعاطفه مع الصدق والشرف . . يشجب الاختصاص واللاشرفية في العلاقات الإنسانية ، أو في علاقة الحاكم بشعبه ، أو العاشق بحيبيته ، يؤمن أن العدل لا يبد ناصب ميزانه في يوم ما ، ومهما طال الأمد ، وأن النور لا يبد هازم الظلام . . إلى غير ذلك من المعاني التي تعمري على هذا النسق ومن السهل الإحاطة بها بالرجوع إلى النص .

(ح) مستوى الرمز - الدلالة السياسية :

قراءة التحليلات المختلفة لمسرحية « الأميرة تنتظر » تكشف عن شبه اتفاق أو إجماع بين الدارسين والنقاد - برغم تعدد مدارسهم النقدية وتباين رؤاهم الجمالية - حول الدلالة السياسية للنص ، وإن تفرقت طرقهم ومنهجهم - بعد ذلك - في وهي هذه الدلالة نفسها ، ووجد مدنى اقترابا أو ابتعادا عن الواقع التاريخي والاجتماعي والسياسي الذي واكب كتابة المسرحية .

وقد يقترب أحدهم (محمود أمين العالم ، في تحليله لهذه الدلالة إلى الحد الذي يري فيه أن « الأميرة قد تكون مصر التي تنتظر رجلا نجي ، ولكنه رجل مخادع » . . ويقول العالم في موضع آخر من دراسته للمسرحية « هل أميرتنا هي مصر ؟ قد

بطفل جديد ، فلما لا تفكر في القصر والحراس والقادة ..
لا تفكر في السياسة » .

ولمنا نلاحظ من كل هذه الاستشهادات الألفة اتفاق الجميع على حضور الدلالة السياسية ، وإن تفاوتوا - قربا وبعدا - في ربط هذه الدلالة بالواقع المباشر الذي واكب إبداع النص كما أشرنا من قبل .. وربما جاء هذا التوافق في الحقيقة من أن « الأميرة تنتظر » كما يقول د . علي الراعي حكاية بالشعر ، ولكنها ليست حكاية عادية ، وإنما هي حكاية مركبة ، متعددة المعاني ، ويتفق مع د . الراعي في القول بهذا التراكب والتعدد في مستويات المسرحية الباحث محسن أطيمش فيقول بأن « الأميرة تنتظر ذات الحدث الرمزي المكثف الذي لا يمتنع نفسه للقرأى ببساطة وسهولة ، وإنما يتطلب تأملا وتفسيرا » .

واعتقد أن هذا التفسير ، وذلك التأمل لفك مغاليق الدلالة السياسية - باعتبارها مقوما رئيسيا من مقومات المستوى الرمزي في العمل كله - يبين أول ما يبينان على بضعة إشارات هامة ، ورد بعضها في تلييل الشاعر صلاح عبد الصبور لمسرحيته ، وبعضها الآخر قد ضُمن في تضاعيف النص نفسه ، ففي التلييل الختام للمسرحية يقول عبد الصبور « كتبت هذه المسرحية في عام ١٩٦٩ ، في أوائله أي بعد عامين تقريبا من نكسة يونيو ١٩٦٧ ، وهنا لا نجد منوحة من الربط بين (انتظار) الأميرة و (انتظار) مصر - وقتها - لتحرير أرضها المحتلة ، أي خلاصها أيضا ، بل إن الدلالة السياسية تمتد في رأيي لتشمل مساحة زمنية أوسع تستغرق سبعة عشر عاما كاملة منذ قيام الثورة سنة ١٩٥٢ وحتى تاريخ كتابة المسرحية سنة ١٩٦٩ .. فمعنى انتظار الأميرة للخلاص لا يتألق بمضمونه الكامل بمجرد ربطه بذلك الانتظار العام للخلاص الذي أعقب نكسة يونيو ، وإنما هو يمتد ليحمل في طياته توقا للخلاص من أوضاع ألت بالبلاد منذ ١٩٥٢ وتفاقمت هذه الأوضاع بعد ذلك لتؤدي إلى النكسة ، وإلى ما سمي بمراكز القوى بعد ذلك ، والدليل على هذا التفسير نشر عليه من النص نفسه .. قضي الوقت الذي تحدثت فيه الوصيفات - في أكثر من موضع بالمسرحية - عن فترة انتظارهن الطويلة عديدات لما بخمس عشر ظلاما .. قالت بهذا الوصيفة الثانية مرة ..

الوصيفة الأولى : ما الوقت الآن

الوصيفة الثانية : خمسة عشر ظلاما

وقالت بهذا الوصيفة الأولى مرة أخرى ..

الوصيفة الأولى : نفس الترتيب

حين تصير الظلمة خمسة عشر ظلاما

إذ بنا فاجأ بالوصيفة الثانية بعد هنيهة من الحوار الذي بدأه سويلا - هي وزميلاتها - وقيل أن تهل عليهن الأميرة ، ورداً على سؤال الوصيفة الأولى لما عن الوقت تقول وبلا مبرر كاف (إلا مانوشك أن نقوله بعد حين) ..

الوصيفة الثانية : سبعة عشر ظلاما

مع ملاحظة أن هذه كانت المرة الوحيدة التي ذكر فيها هذا الرقم المثير إلى زمن انتظارهن ، والذي فهمنا من قبل أنه يوميء بجلاء إلى عدد سنين انتظارهن لرجلهن القادم ، وذلك عندما قالت الوصيفة الأولى بوضوح في أول المسرحية ..

الوصيفة الأولى : خمسة عشر خريفا مذ حملتنا في العربة

من بين حقائق ماضيهما

ولأن (الخمسة عشر خريفا أو ظلاما) بناء على هذا تعني (خمسة عشر عاما) .. فلا بد أن تعني (السبعة عشر ظلاما) بالقياس نفسه .. سبعة عشر عاما بالمثل ، وهنا قد يعنى المرء الربط بين هذين التاريخين (١٩٥٢) و (١٩٦٩) ورصد دلالاتها . ومن الفروغ منه أن المسافة الزمنية بين الشارينغين الألفين تشكل سبعة عشر عاما .

ومن أقوى شخصيات المسرحية تأكيداً على الدلالة السياسية الواضحة في النص .. شخصية (القرنديل) الذي لم يختلف في التأكيد على هويته السياسية .. فهو روح التاريخ الذي يقتل الحبيب الكذاب .. و « هو الشاهد بلغه القانون وبلغه الشعر في المسرحية أيضا » .. وهو « ضمير الناس أو الشعب » .. و « هو رجل الشارع العادي .. المواطن الذي يشارك في الحياة » .. بل هو في بعد من أبعاده (ضمير الأميرة) نفسها كما يذهب د . نعيم عطية في تحليله للمسرحية .. فعندما يتلاقى السمندل وقرنديل بعد أن تحدثت الأميرة وحبيبها القاتل .. يخيل إلينا أن الذي يتقارع بالحجج أمامنا ليسا إنسانين من لحم ودم ، بل هو ضمير الأميرة ذاته يتصارع وعاطفتها .. واعتقد أن ما يكسب شخصية القرنديل حضورها السياسي ذاك في العمل هو ما يرتبط بظهوره منذ البداية من إشارات وعلامات .. فهو ياتي في جنح الريح وكأنه .. صوت القدر وهو يملك قدرة فذة على التنبؤ بمسار الأحداث .. وهو رجل نازل رث فقير الهيئة يشبه ملايين الناس .. ولكنه يمثل بالحكمة والعبرة التي قد تغيب عن النظرة المتعجلة التي تعجز عن الفهم .. وهو يعرف جيدا - مثله مثل الشعب ويفطره ربا - من هم أعداؤه ومن هم شائته .. ويوجه لهم ضربه الحاسمة في الوقت المناسب ، ولذلك فحينما يوجه طعنته القاتلة للسمندل لا يتحدث حديثا يحميه فليس ثمة معركة شخصية بينه وبين السمندل ، بل هو يتحدث عن الكذبة التي طعنت

قلب المدينة ولم تعد تحتمل غيرها وهو في النهاية القدرة على الفعل والمبادرة .. وهو النعمة الصحيحة ، أو الأغنية الصحيحة التي تبحث عن كامها ، يقول د. علي الراعي » .. وفجأة يبب القرنفل من ركنه المظلم ويعترض على العودة فإن مدينته لا تحتمل كثبة أخرى ، ويقبض على عتق السمندل ويستل سكيناً من ثيابه يدفعها في صدره وهو يقول تمت أغنيتي » .. وهو الشاعر الذي تجاوز الوقوف عند تحريم الكلمات إلى الفعل ، وكما يقول عمود العالم محددا لطبيعة علاقته بالأميرة » .. والشاعر هو الذي يساعدها على ذلك لا بالكلمة وحدها ، لا بالحكمة وحدها ، وإنما بالفعل الثوري بالسكين ، والشاعر هو روح الحقيقة ، المعبر عن الصورة الخفى المتحدث باسم جوهر الأشياء ، وأصالتها ونصاعتها » .. ولعل في حديث القرنفل للأميرة في نهاية المسرحية ما يدل بوضوح على الطبيعة السياسية لكل منها فهذا حديث لا يمكن أن يكون لمحض (أميرة) من مجرد (شاعر)

القرنفل : يا امرأة وأميرة

كوني سيلة وأميرة

لا تنني ركبتيك الثورانية في استخذه

في حقوقي رجل من طين

أيأ ما كان

وغداً أو شهياً

عملاقاً أو أفاعاً

ولتلقَى ألوان الحب ولا تعطيه

اضطجعى مع نفسك

و لتكفك ذاتك

ليكن كل الفرسان الشجعان

من يجلو مآرهم في عينيك

لك خداماً لا عشاقاً

أو عشاقاً لا معشوقين

انتظار الأميرة مصر هو انتظار سلبى .. يتوقع الأحداث ولا يصنعها .. يكتب (يرد الفعل) عوضاً عن الفعل نفسه .. والقرنفل - كما ألحمت من قبل - هو الوجه الفاعل لتوق الأميرة الحقيقي إلى الخلاص .. هو البعد الإيجابي والثمرة الحقيقية لانتظار الأميرة السلبى .. لقد حصرت الصراع في داخلها ، وأتقت هذا الحصار الداخلي الساكن بمقدراتها كلها .. بينما نقل هو هذا الصراع الساكن الداخلي على حسابها

إلى صراع دينامى خارجى لحسابها في نهاية الأمر ، باعتبارها دالة للوطن ..

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الوصيفات نفسهن ما هن إلا تبدّيات للأميرة ذاتها هن زوايا متعددة من حقيقتها .. وهذا يتسق مع كونها الوطن الأم - مصر .. الأميرة (المفطورة) على (البر ، وأم الخير) كله ..

في مسرحية « الأميرة تنتظر » لصالح عبد الصبور ينمو الرمز بمستوياته المتعددة التي حللتها متواكباً مع نمو الحدث المسرحى نفسه .. في شاعرية شفيفة لا تعتسف أحدهما على حساب الآخر « في أقصى ما يمكن لكتاب أن يبلغه من قصد فنى » و يستخدم المؤلف رموزاً كالأمية والقرنفل والسمندل والطفل ، ولا يتركها لمستواها الظاهر بل يعطيها طبيعة الرموز من حيث أن الرمز ينبئ أن تظهر وتختفى ثم تظهر وتختفى وهكذا على أن يظل لها عصرها الإشارى .

وبرغم ذلك فمن المهم التعامل بمهته الحرص مع الرمز بمستوياته المختلفة حتى لا نفع في أحولة الإحالات الميكانيكية والتقابلات الساذجة لأحداث وشخصيات المسرحية .. وإلا لو استسلمنا لإغراء هذا المنحى السهل لوصلنا إلى طريق مسدود قد لا يفسر لنا الكثير من أجزاء العمل وشخصياته التفسير الصحيح كما حدث مع دارس للمسرحية (كمال محمد اسماعيل) حينما وقف عاجزاً عن تفسير شخصيات الوصيفات - مثلاً - في إطار من سياق نحى به نحو الآلية لحد كبير ، وقصر به عن إيجاد معادل لشخصيات الوصيفات وأقر بذلك قائلاً : « أما الوصيفات فلا أدري لمن مدلولاً » وربما كن وصيفات بالمعنى الحرفى !! .. ونرى في تحليلنا أنهن يعنين الكثير من الدلالات الواضحة في إطار رؤية متكاملة .

وفي نهاية حديثنا عن مستويات الرمز في المسرحية ، نوافق على القول إنه برغم أن « الأميرة تنتظر » تعتبر أول أعمال الشاعر الرمزية المبكرة وتعتمد على الأسطورة العصرية المستحدثة وتنحى إلى طابع رشيق أوبرالى « وفى هذا يتحدد معناها الإبداعى كما فصلناه ، كجد أول من أبعاد مستواها الرمضى ، فإنها تشتمل كذلك على المغزى الأخلاقى الذى عرضنا له بوصفه بعداً ثانياً من أبعاد مستواها الرمضى « وفى إطار مضمون مؤثر يقترّب بنا حيناً بدلالة سياسية واجتماعية مباشرة ، ويرتفع بنا حيناً آخر بدلالة إنسانية عامة « مشكلاً بذلك للبعد الثالث والأخير من أبعاد مستواها الرمضى العام .

القاهرة : ماجد يوسف

أهم مراجع المقال :

- ١ - سامي خشبة ، قضايا معاصرة في المسرح ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢
- ٢ - محمود أمين العالم ، الوجه والفتاح في مسرحنا العربي المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٣
- ٣ - د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٠
- ٤ - عمن الطيمش ، الشاعر العربي الحديث مسرحيا ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧
- ٥ - بدر توفيق ، الأميرة بين الموت والانتظار ، مجلة المسرح ، العدد ٧٣ ، القاهرة ، ١٩٧٠
- ٦ - كمال محمد اسماعيل ، الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١
- ٧ - صلاح عبد الصبور ، الأميرة تنتظر ومسافر ليل ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣
- ٨ - د. نعيم عطية ، ليلية صلاح عبد الصبور الأميرة تنتظر ، مجلة الثقافة ، عدد ٩٧ ، القاهرة ١٩٨١

تنويه

حدث خطأ في ترقيم الصفحات في العدد السابق ، في مقال الدكتور « شفيق السيد » بعنوان « تجربة في نقد الشعر » . وذلك في صفحتي ٣٨ ، ٣٩ . وصحة الترقيم وضع كل صفحة مكان الأخرى .

« إن العالم هو المرأة التي نعرف فيها على أنفسنا »

(هيجل)

مدخل

نعتقد أن حركة الشعر العربي الحديث لا تسير وفقاً للاعتقاد السائد لدى بعض النقاد - من البساطة إلى التعقيد ومن الوضوح إلى الغموض ، بل الأكثر دقة في رأينا أن نقول إنها تسير من البساطة إلى التعقيد إلى البساطة ، ومن الوضوح إلى الغموض إلى الوضوح ، والبساطة الثانية والوضوح الثاني ليس - في واقع الأمر - كالْبساطة الأولى والوضوح الأول ، فالْبساطة الأولى هي بساطة المحاولة والخطأ وقلة التجربة ، والوضوح الأول هو وضوح تسطيط الرؤية أو مبائسرتها أو ضغطها غير المحدد أو التماسك على الشاعر ، أما البساطة الثانية فهي بساطة الفهم العميق المستوعب المتجاوز ، والوضوح الثاني هو وضوح عمق التجربة وتماسكها وبلورتها وصفاتها وعدم اندياحها . ذلك الوضوح الذي وصفه « رولان بارت » بأنه « ليس خصيصاً من خصائص الكتابة ، بل هو الكتابة ذاتها^(١) . إن البساطة تتعلق أكثر ببناء القصيدة وتركيبها ، والوضوح يتعلق أكثر بعالم الشاعر ورؤيته وموقفه من العالم ، ودون محاولة منا للمقوِّط في برائن الوحدة التقليدية الخاصة بالفصل بين الشكل والمضمون ، إن الشاعر - أو أي فنان آخر - الذي يكون موقفه من الواقع ومن الكون غير واضح أو يتسم بالغموض ، غالباً ما ينعكس هذا الغموض على عمله الإبداعي بطريقة أو بأخرى أما ما يحدث لدى الشاعر المبدع المتمكن صاحب الرؤية المتبلورة فهو ظهور ذلك التفاعل الحميم الحبيب الخلاق بين البساطة والوضوح ، والقصيدة الجيدة هي القصيدة البسيطة الواضحة (بالمعنى الذي حددناه وليس بالمعنى السلطحي الساذج) غنية الصور عميقة الخيال ، تنسم بالجدة والجرأة والأصالة .

والشاعر « محمد سليمان » الذي نعرض الآن لديوانه الجديد « القصائد الرمادية » يتضح لديه ذلك العبور الواضح من :

التعقيد إلى البساطة العميقة ومن الغموض إلى الوضوح ونجد تجليات ذلك واضحة حين نقرأ ديوانه الأول « أعلن الفرح مولده » وقد تميز بالتعقيد في البناء والغموض النسبي في الرؤية وكانت الجمال الشعرية فيه مركبة والصور غارقة في أجواء ميتافيزيقية وصوفية وكانت الذات شديدة الانكفاء على هومها

المَرَايَا المتجاوزة قراءة في ديوان « القصائد الرمادية »

د. شاكر عبد الحميد

والتراث ، وكل هذه التكوينات (الأخر ، الطبيعة ، التراث) هي وجوه أو زوايا أو أبعاد أخرى يحاول الوعي الشعري أن ينعكس عليها ويتفاعل معها ويتحاور ويصل إلى مركب جديد . إنها كلها بمثابة « آخر » تحاول ذات الشاعر أن تتوحد معها وذلك أن - أجلي مرة - أو إن شئت قلت صورة مرآوية للوعي الذاتي - إنما هي ذلك الوعي الذاتي « الآخر » الذي بمثابة ويشبهه ، أي القرين وهذا الآخر مفهوم جوهري من مقومات الذات^(٢)

ويمكننا أن نحدد في ديوان « القصائد الرمادية » الحضور البارز لنوعين على الأقل من الدلالات الرمزية للمرأة :

١- مرآة الأنا الترجسية أو المتغلقة

وهنا تكون المرأة وسيلة لتأكيد هذه الترجسية وتفخيمها واستفحالها بحيث تعزل الذات وتتوقع وتنفصل عن غيرها ، لأنها لا - أي أحدا غيرها ، فهي مكتفية بذاتها ، وهذه الحالة في الديوان الحالي هي استمرار للحالة الكبرى التي كانت سائدة في ديوان الشاعر الأول « أعلن الفرح مولده » والتي عبر عنها في القصيدة التي سمي باسمها الديوان فقال (ص ٢٩) :

لم تَسْمَعْ البلاد
فوقَّع في عينه وطنا
قال :

أسكنني
والبلاد السعيدة

يوما سرورلني
وبكى

ويقول أيضا

يشرب الآن قهوته

البلاد السعيدة في الكأس

لقد كانت الذات في الديوان الأول في حالة كمون ذات مستمر فهي تسكن داخلها ووطنها في عينها وتحلم بالانتماء مع البلاد السعيدة تلك التي تراها منعكسة صورها على الكأس ، أن الذات تحلق عالمها الباطني تمويضا وبدلًا لعالم خارجي يحيطها ويهبط أحلامها . في الديوان الثاني تمتد زاوية المرأة وتوسع لتشمل الآخر في صورة أكثر اتساعا وشعولا ، لكن هذا الآخر يظل بعيدا إنه لا يرغب إلا في تدعيم الأنا الترجسية الخاصة به يعبر الشاعر عن تلك الدلالات المتعلقة التي يقابلها والتي تكون في حالات كثيرة امرأة عجز عن التواصل معها كما في قصيدة « مرايا » :

أحيانا ، ويمتزجة في حالات صوفية أحيانا أخرى ، وليس بين الخائنين فروق كبيرة فيما نعتقد ، فالتصور كما يرى البعض ليس أكثر من الواقع وقد أدرك في عنوان ذاتيته^(٣) ، ثم إن الشاعر بعد ذلك ينشر العديد من القصائد بعد ظهور ديوانه الأول ، وما زال فيها التعقيد سائدا لكنه مصحوب باتساع زاوية الرؤية والولوج إلى عوالم أسطورية شديدة الاتساع والعمق ، كما في قصائده « سليمان الملك » و « الجامعة » و « الأناسيد » وغيرها .

أما في الديوان الجديد « القصائد الرمادية » فإن مقدار الغموض قد قل إلى حد كبير ولكنه لم يخف ، كما زاد الوضوح وإن لم يصبح وحده السائد ، وكذلك إن بدأت البساطة تتسلل وتنتشر ، وهي بساطة مصحوبة بالتركيز والتكثيف . إنها كما قلنا بساطة الفهم لا التمزق ، والتأمل العميق لا الدفقات الانفعالية الفورية ، بساطة الانفتاح على الواقع والمجتمع والحياة وما تجوز به من أحداث ، لا الانغلاق على الذات ومهموها أو التهورم في أفاق مفارقة

ونستحاول فيما يلي أن « نفهم » ديوان « القصائد الرمادية » من خلال الانكاء على محور واحد من محاوره وهو محور دلالي رمزي يكشف العديد من أعماق النصوص ألا وهو محور « المرأة » ، ثمة محاور أخرى لكنها تحتاج بالفعل إلى دراسات أخرى .

عالم المرأة :

المرأة من المحاور الدالة لدى الشاعر ، والمرأة هنا ليست هي تلك الأداة التي يستخدمها الإنسان في حياته اليومية بل تكتسب هنا ميزة تعدد الدلالات والمعان وفقا لطبيعة المواقف وخصوصية التجارب « ويقدر ما تتحول في مواجهة هذه المرأة إلى ناظر ومنظور إليه ، ومتأمل ومتأمل فيه ، وذات وموضوع تتجاوز الوعي المتعلق على نفسه إلى الوعي المتفتح على غيره »^(٤) وتتيح المرأة بخصائصها التميزية : الاتساع ، والعمق ، وتعدد الرؤى للشاعر إمكانات لانتيجها استخدامات فنية أخرى كالقناع مثلا ، فالمرأة « أوسع مجالا من القناع لأنها تصلح أن تُرفع للماضي ، كما تصلح أن تُرفع في وجه الحاضر ، وأن تعكس الأشياء مثلا تعكس الأشخاص بينما لا يصلح القناع إلا للماضي ولا مستحضر شخصيات أصبحت في تضاعف التاريخ نموذجية^(٥)

وفي « القصائد الرمادية » تكتسب المرأة دلالة وسيط التفاعل بين الشاعر والآخرين أو بينه وبين ذاته أو بينه وبين التاريخ

أنت غابة

وأنت قريبة كالجرح

تقتربين

تقتربين

ثم تصيدك المرأة .

٢ - امرأة الذات الممتدة / المرتدة :

النوع الثاني من الدلالات الفنية للمرأة في قصائد الديوان يمكن أن نسميه امرأة الذات الممتدة / المرتدة أو امرأة الأنا النكوصية ، فالذات هنا « تمتد » من داخلها إلى خارجها لكنها لقسوة هذا الخارج وتأكيد الشعور بالانفصال « تتردد » إلى داخلها أو تنكص عائدة إليه ، وفي حالة النكوص أو العودة للذات تكون المرأة هي الوسيلة الوحيدة المتاحة لأن ترى فيها الذات ما تريد أن تراه ، إنها ليست مكشوفة بذاتها لكنها تضطر إلى ذلك ، إنها لاتلجأ إلى الداخل ومصادره وإلى قدرات التأمل والخيال إلا لأن الخارج لا يبعث إلا على الألم ، يقول الشاعر في قصيدة « انحناءات » :

ينحنى للمرايا

ويلقى بأقدامه للطريق

يفتش بين الفئارين عن طعمة أنهكته

فتدفعه الأوجه الخشبية والأوجه الحجرية

والعربات

وجسر على النيل يحكي مركبة تتخطى في ملل الماء

عن غيبة الوجه . . .

والعايرون يمرون في المقلتين بلا راية

أو نسيده

إن الشاعر هنا ينحنى للمرايا (الذات) يودعها ويلقى بأقدامه للطريق ، إنه يطالعنا بالبحث المضني عن الحلم المستحيل والوجه الذي غاب والذي يفتش عنه « بين الفئارين » وفي الطرقات وفي النيل وفي المقلتين ، لكنه تفضّجه الطلعات البديلة المفزعة من المشاعر والإحساسات « الأوجه الخشبية والأوجه الحجرية » « إن حلم الشاعر هنا ليس حلماً ذاتياً محضاً ، بل هو حلم جماعي أو هو حلم للجماعة ، حلم بواقع مشرق متألق لا يجده الشاعر بل يجد نقيضه ، وحينما يصير التقاء الذات والموضوع أو انمساك الداخل على الخارج صعباً أو مستحيلاً نتيجة الدرجات المتزايدة من الإعتام والظلمة في امرأة الخارج فإن الشاعر ينحنى للحوائط ويغرق في الكتابة

ثم انحنى للحوائط

كمن يسترد من الصخر أعوامه المستحيلة

لن يبدل الوجه

لن يتفرغ في دورة الريح

لن يستريح على مقعد في مساء الشتاء

يفازله الدهشة

فالمرأة في هذه القصيدة وسيلة للاعتماد حيث ينبغي الاقتراب ووسيلة للتشتت حيث ينبغي التوحد ، ان المرأة هنا هي مصيدة تقع فيها الذات المتغلقة على نفسها وحينئذ لا يكون بإمكانها أن ترى سوى صورتها المرآوية ولذلك تنظّل « غريبة كالجرح » وقريبة كالجرح أيضاً ويكون التألف أو الانسجام معها مستحيلاً ، إنها تقترب من خلال حركة بطيئة مترددة حذرة (تقتربين . . تقتربين) حركة مملوءة بالكثير من مشاعر التوجس والخوف والحذر وعدم الأمان :

تقتربين كالقناص

تبتعدين كالقناص

إن الحركة هنا لا يمكن توقعها ، حركة تختفي حيث ينبغي الظهور وتظهر حيث ينبغي الاختفاء ، وتقع الذات في دوامة لانهائية من عدم التحديد أو وضوح الرؤية أو الشعور بالطمأنينة ، ولأن العوالم مختلفة ، والمشاعر والأفكار والرؤى متباعدة وحيث يوجد الماضي الذي يفصل بينها والحاضر الذي تؤكد المرأة حدوث هذا الانفصال منه وحيث المستقبل غائم وغامض نواجه بتراكم الإحساس اللافتح المورق لدى الشاعر بالانفصال ، انفصال — الأشياء والكائنات عنه وانفصاله عنها رغم وجود الشعور الحاد لديه بالرغبة في التوصل والتوحد والمطاء ، وتظهر امرأة الأنا الترجسية واضحة في صورة المرأة التي يحاول الشاعر أن يتواصل معها في قصائد « مرايا » و « ملديد » و « بلاد » و « حاصفة » وغيرها حيث تكتسب المرأة دلالة حدوث الانفصال ليس بين كائنين « رجل وامرأة فحسب بل بين عالمين أيضاً ، عالمين مختلفين من الأحلام والرؤى والطموحات والقيم ، وهو ما نلمحه أيضاً بطريقة أخرى في قصيدة (مسافة) حيث لا امرأة ظاهرة أو عاكسة أو مبرع عنها في صورتها الصريحة ، لكنها الذات وقد انغلقت وعجزت عن التواصل .

إن الذات هنا تفصل نفسها وتنغلق وتوغل في العزلة وتقع في الوحدة وتكون الغلبة في النهاية لمرأة الانفصال والتباعد لأن محاولات التواصل والامتداد أعاققتها في الغالب قيود ذاتية ترجسية قاهرة .

لن ينحني

كى يذهب أطفاله القادمين

أن غياب الفعل والمبادأة والحضور المهين لعمليات الحكى
والحكايات واللعب بالألفاظ والتعلق بها والتوحد معها هو أحد
الأسباب الجوهرية في الهبوط الذى يحدث حين « يحكى لها
الواقفون ، ويحكى لها القاعدون ، ويحكى لها الميتون فتهبط ،

إننا نواجه في « القصائد الرمادية » بالذات منعكسة على مرآة
الآخر ، والذات منعكسة على مرآة الواقع والذات منعكسة على
مرآة الباطن والذات منعكسة على التاريخ والتراث ، وفي
قصيدة « مقابلة » يستخدم الشاعر المرأة كإداة للانفتاح على
التراث الفرعونى ومستوحيا قصة (الفلاح الفصيح) فيقيم
حوارا مع أحد الفراعنة يكشف احوال معه عن الشعور المشترك
بعدم الرضا عن الواقع بمنغبراته السلبية الكثيرة وحيث يصير
الماضى حاضرا والحاضر ماضيا وتتكشف الديمومة المستمرة
للتخلف والاعتراف :

خططت في المرأة .

بينت للمياه كيف جئت

كيف ضاقت بي القمصين

قلت للأمواج إن أخطأت

واعتدلت للخريف

واعتذرت للشتاء

وهنا تكتسب الصورة الخاصة بالمرأة والمياه والأمواج
والخريف والشتاء دلالة الرغبة في الخروج عن مرآة الذات التى
تحقق الانفصال لا الاتصال ، التباعد لا التقارب ، العزلة
لا التألف ، التوحش لا الائتناس ، والبحث عن مفردات
أخرى تكون قادرة على امتصاص بعض شحنات الذات
وتصفيتها وتنقيتها من خلال التوحد معها ولكن ذلك ينشل في
أغلب الحالات ، والحقيقة أن حركة الشاعر من مرآة الذات إلى
مرآة الآخر كانت موجودة أيضا في ديوانه الأول ، لكن العودة
المرتدة التكرسية كانت أشد قوة وكانت تمتد فترات طويلة بتأمل
فيها الشاعر ذاته ويعاملها ، وكان المجتمع بشواتبه ومنغبراته
مضمرًا أكثر منه معلنا ، غطيها أكثر منه باديا للعيان ، أما
الحركة في « القصائد الرمادية » فهي حركة بندولية ، حركة
تخرج وترتد وتخرج ثانية في محاولة ديمومة مستمرة للفهم والإدراك
والوعى والتأثير ومن ثم فهي ليست حركة ذات اتجاه واحد ،
ومن النادر أن نجد في القصائد الرمادية ، تعبيرات كالتى كنا
نجدها في « أعلن الفرح مولده » كما في قوله في قصيدة « زمن
للتجاوز » .

أصاحبى الآن .. أهو معى

أتحول في الوقت صخرًا ونبعًا وأهنية

فالأشياء الجامدة الثابتة تتزايد (الحوافظ ، الصخر) ولذلك
يظل الوجه كما هو لا يتغير ولا يتبدل وتتراجع الحركة (الريح)
وتبتعد وتكون الأشياء الجميلة المرغوبة بعيدة كالأحلام (مقعد
في مساء الشتاء ، الدفء مداعبة الأطفال) لقد مر طريق
الضوء في قصيدة « انحناءات » بمراحل متتابعة متزايدة من
التعتيم والتناقص التدريجي ، والضوء عنصر هام من عناصر
الإدراك بصفة عامة ، والإدراك المأوى بصفة خاصة ، كما أن
له دلالاته الرمزية ، لقد كان الشاعر ينحني في البداية للمرمايا
وحيث الضوء يفترض أنه أشد سطوعا ، ثم فتش بعد ذلك في
الطرقات وبين الفئارين حيث يفترض أن تكون الرؤية أقل
وضوحا وأكثر إبهاما لكنها قابلة للحدوث . أما بعد ذلك فهو
ينحني للحوائط حيث لا ظل ولا ضوء ولا حلم ولا أمل ، بل
الآخر الصامت المصمت المغمى ، لذلك فهو يرتد في نهاية رحلته
إلى الذات (المرمايا مرة أخرى) .

ينحني للمرمايا

ويودعها وجهه المستطيل

ويودعها أغنيات البلاد التى تسرب من مقلتيه

ويودعها قلبه المتوهج .

ثم يغادر

لقد كانت الرحلة بين « المرمايا » محاولة للتمكن من رؤية
أخرى إضافية أو ضرورية تضاف إلى الرؤية الذاتية التى
اعتبرها الشاعر غير كافية ، إنه يحاول أن يتغلب على ذلك
ويتجاوزه من خلال اتحاده بصورة أخرى خارجية ، لكنه يباغت
بأن ذلك الذى يقع في الخارج لا يقل قلقا أو تهشبا أو انعطاما
عما هو مقيم بالداخل بل يزيد عليه بدرجات كثيرة ويؤكد ،
ففى الخارج تسوق إليه المدينة التشتت وعدم الاستقرار
وأياضا :

سأقت إلى المرابين والبائعين

وسأقت إلى الدخان

وأقبية السكر والسارقين

وسأقت إلى القلب طعم الأرق .

فالإنهار الذى وجد الشاعر « الخارج » عليه ساق إلى قلبه
عاملا إضافيا من عوامل الأرق أو هو بمثابة الطعم له .

وفي القصيدة الكثير من الرؤى والصور التى تدل على تراوح
الذات الممتدة/المرتدة بين الحلم والواقع ، بين الداخل
والخارج ، بين الانكفاء والتخليق ، فى بلاد يحجبها الشاعر ويعى

أحمول بحرا وضوءا

أحاولون

أو مثل (صوت أفش حتى في)

« ويصبح ذلك حلما » لكن قيود الزمن والواقع تحاصرها وتجعل عمليات انعكاسها في منتهى الصعوبة : إن رمز المرأة رمز شائع في العديد من قصائد الديوان وخاصة في قصائد « مرابا » و « أبعاد » و « انتحانات » و « مقابلة » و « دائرية » و « تحديد » و « وحده » وغيرها ، وهو غالبا ما يكون في صورة المرأة الممتدة المرتلة لا المرأة الترجسية المتلفة وغالبا ما تعود الذات بعد تحولاتها في مرابا العالم والآخرين ونتيجة لصعوبات التواصل إلى مرآتها الخاصة كما في قصيدة « تحديد » مثلا :

ثم بكى
ودخل المرأة

لكن هذا الدخول إلى الذات أو الانعكاس على مرآة الباطن غالبا ما يكون إلى حين ، فبعد فترة من التأمل والتخيل تعود الذات إلى الخارج ، والخيال وسيلة من الوسائل الهامة في انعكاس الذات على مرآتها وفي مقابلة مرابا الآخرين ، فالمرابا إذا تقابلت أفضت إلى متواليات الانعكاس ، وكذلك الخيال لأنه يضيء على الصورة نوعا من التعدد والثراء ومرونة التشكل إلى ما لا نهاية (٦) وفي حالات كثيرة لا يستخدم الشاعر المرأة بمعناها الحرفي ، أي أنه لا يستخدم كلمة « المرأة » بل بعض بدائلها « كاللياء » و « الظل » و « العنيد » و « الأمواج » و « الزئبق » و « الضوء » و « البحر » و « النهر » وغير ذلك من الأسطح العاكسة أو اللامعة التي تعمل على تعدد أو تكرار في صورة الذات أو الأشياء ، ومن أجل تأكيد حدوث المواجهة والصراع والانعكاس والانصاف وفي نفس الوقت الانعزال والانفصال والوحدة القاسية .

المرابا المتحاورة :

قلنا إن الشاعر يستخدم المرأة التراثية (التاريخ) أو المرأة الواقعية الآنية (المجتمع) أو المرأة الخيالية (خاصة في حالات الارتداد للذات) وكل هذه المرابا هي مجليات للواقع منعكسا على الذات بأشكال مختلفة : ماضية تراثية أو حالية معاصرة أو استشرافية متخيلة .

ونود هنا أن نشير إلى أن الشاعر يستخدم أيضا هذه المرابا كلها معا في آن واحد في حالات كثيرة ليقدم لنا صورا من الصراع والتناقض بين الماضي والحاضر ، بين الأنا والآخر ، بين الحلم والواقع ، بين الإنسان والطبيعة ، بين الشرق والغرب ، بين الرجل والمرأة ، بين التماسك والنهاوى ، بين الانفصال والانصاف ، بين الإنسان والقدر ، وكل ذلك يكون ممكنا من خلال حوار المرابا أو تحاورها أو ذلك الجدل الذي يتم

لفقد تراجعت الكلمات/الجمل أو الكلمة التي تعبر عن جملة (فعل وفاعل ومفعول) مثل « أحاولون » و « أراقصني » و « أصاحني » وقد كانت ذات حضور واضح في الديوان الأول ولم ترد سوى مرة أو مرتين على أكثر تقدير في الديوان الثاني ولذلك علاقته الدالة بالسياق الذي نتحدث فيه الآن وهو الخروج من الأنا إلى الآخر ، كما أنها تدل على التزايد الواضح في الجبل إلى البساطة المصحوبة بوضوح الرؤية لدى الشاعر ، فالذات هنا مندغمة في المجتمع ناكسة إلى الماضي مستشرقة للمستقبل وتستخدم لغة أكثر تناسبا وبساطة ، إنها هنا الذات المتصلة على حين كانت في الماضي هي الذات المتفصلة واتصالها الظاهر كان اتصالها بعالمها الباطني فقط بعد أن انغلق كرد فعل لأحداث الواقع الصدمية ،

في « القصائد الرمادية » محاولة واضحة للوصول إلى تلك المرأة الكبيرة ، مرة التوحد ، لكن هذه العملية تكاد تكون شبه مستحيلة أو هي بمثابة الحلم المصطبغ بالحزن الفارق في الهم المتسربل بالقلق المتلفع بالانكسار والانعزال ، يقول الشاعر في قصيدة (وحده)

أترى
حين تبني
ثميل على أخير
ثميل على أحد
حين تبني
تحدث
مهرب منك
تكسر مرآة نفسك
حين تود
ويصبح ذلك حلما
تكون تسبيحت
صبرت أبا
وضربا
ومملكة

فالذات هنا غارقة في الحلم لكنها عاطلة بالقيود ، ثمة محاولة للفهم والتحديد ورغبة في الانفلات والتجوال الحر رغم الإحساس بالتسيج والعزلة ، فالذات هنا تبني أن تميل على أحد « وأن تحدث » وأن تهرب من انفصالها وأن تكسر مرآة ذاتها

قد يبدؤها أحد الأطراف ومن ثم يصير الشاعر في نهاية القصيدة مفرداً أحداً :

حين يكلمه القلب عن شجر الماء
عن وردة جرحته
وعن أنهر في البراري
يقول له القلب لم تنج
لم يطف وجهك
أنت وحيد
تخرج جرح في الوحل خطوطك
هل شققتك المفارق

أم سكرة الوقت
صاح أتبته
حين يصير المرء
متمثلًا بالوقت
يتفجر

وهكذا تنبئ بقايا الاتصال التي كانت موجودة في بداية القصيدة بالزوال ليحل محلها الشعور بالوحدة فيمتلئ الشاعر بذاته وأحلامه ، وبآلامه ويتسع خياله فيصبح الكون في قلبه والعالم في داخله ، وهنا يبدأ غمط آخر من الصراع ، إنه الصراع الذي سبق أن أكدناه كثيراً بين الشعور بالوحدة والانفصال والانزعاج من ناحية ، والرغبة في الاتصال والتواصل والتوحد من ناحية أخرى ، لكن هذا الصراع الذي كان في القصيدة السابقة يبدأ في الخارج وينتهي في الداخل يبدأ في قصيدة « تحديد » في الداخل وينتهي به أيضاً ، يقول الشاعر :

وحين صار النهار وجماً
والليل فرعاً
قال لنفسه أخرج
قال إلى أين ؟
والسجون مدنٌ
والمدافن قرى
فضحك وقال أخرج مني
وأخرج إلى

إن الصراع هنا صراع بين دوافع الإقدام والخروج ودوافع الإحجام والمكوث داخل الذات ، تلك التي تحاول إقناعه بأن « السجون مدن » و « المدافن قرى » وهذه الأنماط من الصور أو التشبيهات التي تقلب المألوف وتعكس الشائع - (المدن سجون والقرى مدافن) تؤكد الحضور المهيمن الجارف لدى (نفس) الشاعر في البقاء في الداخل لأن الخارج يرتبط لديها

بين علمين مختلفين خاصة حينما تصطدم مرةً الذات المعتدة المرتدة بالمرآة النرجسية فتصارع الرؤى والمشاعر والأفكار والقيم ، وأثناء ذلك تمتاز الدراما الباطنية بالدراما الخارجية ، بين قيم وأفكار هذين العالمين (في الداخل) ومن ثم يتم حل هذا الصراع - بطريقة معينة (في الداخل أيضاً) تنعكس بالضرورة على شكل العلاقة بينهما (في الخارج والداخل أيضاً) ، ففي قصيدة « مكابدة » مثلاً تكون المسافة الحوارية ضيقة بين الشاعر وحييته ويلعب البحر دوراً كمرآة فاصلة يتم عبرها الحوار :

وحين ذهب البحر بينهما صاح أصنع ماذا ؟
قالت يغير
قال وخلف البحر جبل كامن
قالت تحمل
قال وخلفها الصحراء
قالت تطوى
قال وعمرًا واحداً أملك
قالت قمت أو قدمت يذهب

تعمد الأصوات أو ثنائيات في هذا المقطع الحوارى يعطى الدلالة الدرامية للصراع بين المرآيا عبر البحر والجبل والصحراء ، لكنه صراع يبدو أنه يسير في طريق التلاشى والخفوت ، فالبحر واقف بينهما فاصلاً وعازلاً ، إنه يكتسب دلالة الموت لا الحياة ، إن البحر عمومًا في القصائد الرمادية هو حركة وإصطحاب ، تدفق وجريان ، ضجة وسكون ، مد وجزر سطح وأعماق ، ذهاب وإياب ، حياة وموت ، امتداد فسيح لا نهائي ، سلب وإيجاب ، وهو يكتسب في هذه القصيدة في العديد من قصائد الديوان القيمة السالبة أكثر من القيمة الإيجابية ، إنها القيمة التي تؤكد الاتصال والفراق والمسافة ، والشاعر حين يتساءل في المقطع السابق أصنع ماذا ؟ طالباً العون والتكامل تخيبيه حييته دائماً بصيغة المبني للمجهول (يغير ، يحمل ، تطوى) وهي صيغة تؤكد حدوث الغياب والانفصال ، لا الحضور والاتصال . بل إن التقارب في المسافة الحوارية الكلامية (لا الوجدانية) في بداية القصيدة يتم تدميره وتشييمه تدريجياً ويزداد الحضور التدريجي للتباعد بدلاً منه أيضاً ، فيكون تباعد حوارياً وعاطفياً كذلك فيجد أن كان غمط الحوار يسير على الشكل (قال ، قالت) نراه يسير على الشكل (وقالت ، وقالت) وعلى الشكل (قال ، قال قال) وهكذا وفي كل الحالات هناك تعبير عن حالة اجترارية تؤكد غرق كل ذات في أمواج الوحدة والحزن والألم رغم محاولات التواصل التي

بالقيود والموت (السجن والمدافن) ولذلك فإن حريتها حرية باطنية ، إنها حرية الامتلاء بالذات والتجول في عوالم الخيال والتأمل بحرية غير مقيدة (أخرج منى ، وأخرج إلى) ؛ إن الخارج يرتبط لديه بانكسار الأحلام وانحطاطها حيث يصير الوقت قاتلاً ، والدموع تضيء الجدران ولا شجر على المحيطان ولا صور توسوس تحتل للريح ولا نجم يتوالب في سماء الماء ولا سفر . . . وحيث :

يعرف أن دهرًا مطلقًا سيجيء

عصفور الشتاء ينقر الشباك

عرق غيمة في القلب

تبدأ رحلة الأنهار

تهوى أمهر للبحر ، تصعد أمهر في الريح

في شجر العصر

ودأبها تتفرق الأنهار . . . يتسم

إن الزمن يكتسب ببطء وكتابة ثقل القيود والشاعر في عزله الاضطرابية غارق في حزنه بينما ينقر عصفور الشتاء نافذته وقلبه تعصره الغيوم ، بينما الأنهار تجري في الذاكرة والخيال ، إنها أنهار الأحبة والأحلام المتجمدة ، تهوى الأنهار في البحر فتلوح وتضع وتصدع الأنهار في الربيع فتنبخر وتبتعد ، إن الشاعر في هذه القصيدة يدور حول نفسه يتأملها من الداخل والخارج ، إن وعيه ينمكس مرآتها على عالمه الباطني ، إنه يراقب نفسه ويحاذنها وشيئا فشيئا تسلسل صور أخرى وتبدأ في الظهور التدريجي على مرآة نهر الذاكرة فيفيض :

وفي آخر الجسر كانت هناك ، الشتاء يزلزلها .

قال يفترقان وبلتقيان .

ومد لها وطنًا

زلزل الدمع وكر الشتاء فغادرت الريح أعشاشها

واستجمعت بنفسجة في هدير التايغ

وانحدرت دمة .

في القصيدة ثمة فراق يحدث وجسور تفصل ومسافات تبعد ، وتباعد يمين وشتاء يزلزل ودموع تفيض ورؤى تتوهج ودخل يفتح وخارج ينفلق ولقاء لا يتم ، ثمة رياح تصصف بالقلب ، ووطن يمتد في الهواء ، في الفضاء اللانهائي وثمة ينابيع تهدر ودموع تنحدر ، إنها استكمال لحالة أخرى سابقة عبر عنها الشاعر في قصيدة « تقاطع » التي يقول فيها :

حاصرتني

كنت أعرف مذ سكنت قديم التفاصيل

مذت لي النار ساعد عشق

وألقى البحر

كنت جريما

وكنْتُ جوحا

تفهقه تتسائل العشب

تطوى حدود القضاء وحد الدماء وتمتلك النار

غازلك الشجر البسم

والمطر اللؤلؤ وزنبقة الماء والماء

غازلك العزف

مائلة النور وشم الشواطيء

لم ترم حلك

كنت قويا وكنْتُ غيبا وكنْتُ بلا أحد

غير ظل يمد أطراف وجهك في ظلمة البحر

إن التقابل بين الحاليين (كنت أنا جريما وكنْتُ أنت جوحا) من خلال مفردات ذات صلات وثيقة بالمرآة كالبحر والفضاء والماء والمطر والزنبقة (زهرة النور والضوء) والطيف وغيرها يؤكد حدوث ذلك الانفصال التدريجي بين العالمين عالم الشاعر وعالم الآخر ، وفي « تقاطع » وفي « تحديد » وفي غيرها من القصائد نرى التعامل الفني البالغ الجودة مع جديليات الداخل والخارج الحضور والغياب ، الحقاء والتجلى ، فالخروج من الذات هو دخول إليها والغياب عنها هو حضور معها ، والمحاولة الشديدة لإخفاها وإخفاء مشاعرها وأفكارها وعالمنا الباطني هو كشف لهذا العالم وإظهار له ، وإيقال الشاعر في الداخل واستبطانه ذاته ونوازعها وأحلامها ، ثم صراعه مع العالم الخارجي بمتغيراته وشوابته يوصل به في نهاية قصيدة « تحديد » مثلا إلى الإيمان بالمطلق اللانهائي اللاعتمد الأبدى السرمدي الحاضري دائما (الله) في نوع من وحدة الوجود وحيث يفسله البحر (وتضيئه النجمة) وله تفتح كل النوافير أوراها « وحيث يقيم علاقة مع كل الكائنات ، العصفور الأخضر واليابيع والرياح والأحجار والصخور والأشجار والأعشاب وشجر النور والنييران ، ويصير هو المسكون والسكان ، الداخل والخارج ، الواحد والمجموع

ويكثر الشاعر من استخدام المفردات الطبيعية كالبحر والأمطار والنجوم والأعاصير والزنايق والبراري والنييران والعشب ، والغلجان والطيور والأشجار والشمس وغيرها وهي تعطى القصائد طابعا متميزا وخاصة أنه يستخدمها في حالات امتزاجها وصراعها وعلاقتها بالإنسان وعلاقة بعضها ببعض . وفي الديوان قصائد استخدم الشاعر فيها المرايا التراثية (وميسر الثاني وأحمس وإيبور) كما في قصائد مقابلة

الاستخدامات التي تظهر فيها الصناعة أكثر من الفن والتي ربما نجمت عن مجرد غواية الجناس والتورية والجرس الموسيقى الخارجي الناجم عن التداعى الصوتى فى المقام الأول ، ويظهر ذلك فى بعض تعبيرات الشاعر مثل قوله « يجبو مقلا بالقهر بين الريح والتجريح » وقوله استبدل الفأس بالكأس « أو قوله (أختزع الأطفال والأشجار والرياح والرياح) » أو قوله أيضا « يحكى عن الضوء والنوء » وغير ذلك من التعبيرات المشابهة والتي تتمنى أن يتخلص منها الشاعر ، وكذلك تتمنى أن يتخلص أيضا من بعض المباشرة الواضحة فى بعض مقاطع بعض القصائد .

إن الديوان فى عمومه يدل على الشوط الكبير الذى قطعه الشاعر على طريق التعقيد/البساطة ، الغموض/الوضوح ، وفى اتجاه الهدف الأكبر الذى اقترب منه كثيرا وهو بساطة النسق وثرأ التصورات مهتجا بالتواصل بمستوياته المختلفة وهى تلك العملية التى يتجاهلها العديد من الشعراء المعاصرين .

القاهرة : د. شاكر عبد الحميد

« وىروية » و« أبعاد » ، مثلا ، وهناك قصائد أخرى كانت المرايا فيها تتم من خلال شخصيات فنية معاصرة أمل دنقل فى قصيدة « دائرية » وصالح عبد الصبور فى قصيدة « تعب » مثلا وفى قصيدة (مواجهة) يبرز التاريخ المعاصر منعكسا على ذات الشاعر ، وفى قصيدة « صيد » التى تتجلى فيها بطريقة بارزة سمات البساطة تكون مرآة الطبيعة متمثلة فى النهر هى السائدة ، وفى قصائد « مرايا » و« أبعاد » و« عاصفة » و« ملويد » يظهر التقاطع الانعكاسى . للذات مع الآخر خاصة المرأة حيث يخفت الحوار نسبيا بين المرايا نتيجة سيادة المرأة الأنا الزوجية التى سبق الحديث عنها ، وهو وجه آخر للخفست النسبى الذى حدث فى الكثير من مقاطع (اللوحات) . وثمة قصائد أخرى تبرز فيها المرأة الصوفية مرآة الكون التى تجمع كل المرايا فى مرآة واحدة كما فى قصائد « قراء » و« تحدد » و« مكابدة » و« دوائر » مثلا .

ما زالت لدى الشاعر بعض بقايا الموسيقى الكلاسيكية للقصيدة ، الموسيقى الخارجية بالتحديد ويظهر ذلك فى بعض

هوامش :

- ٤ - ٥. احسان عباس ، اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، (سلسلة عالم المعرفة) ، ١٩٧٨ ، ص ١٦٥ .
- ٥ - ٥. محمود رجب ، الفلسفة والمرأة ، الكويت ، (حوليات كلية الآداب ، ١٩٨٢ ، ص ٢٤ .
- ٦ - ٥. عاطف حمودة نصر ، الخيال ، مفهوماته ووظائفه ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة دراسات أدبية) ، ١٩٨٤ ، ص ٩٠ .

- ١ - رولان بارت : النقد والحقيقة ، مجلة الكرمل الفلسطينية ١٩٨٤ ، العدد ١١ ، ص ٢٠ (ترجمة إبراهيم الخطيب) .
- ٢ - ستانلى رايموند ، البحث البدائى ، فى كتاب « البدائية » تحرير أشلى موتاغير ، ترجمة د. محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة بالكويت ١٩٨٢ ، ص ٢١٣ .
- ٣ - د. جابر عصفور ، المرايا للتجارة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (سلسلة دراسات أدبية) ١٩٨٣ ، ص ٢٦ .

وفي مقابل كل هذه التجارب لم تتحرك أقلام النقاد والمنظرين للغة القصة القصيرة جداً ، فلاشك أن هذه اللغة تختلف عن لغة القصة القصيرة ولغة الرواية ، فحساسية هذا الشكل الحديث في لغته وعناصره ومضمونه تتضافر وشكل القصة المعاصرة من أجل نسيج جليد مميز . ولغة المخزنجي تقترب كثيراً من لغة السينا (لا أقصد - بالطبع - السينا المصرية حتى لا أجنى عليه) ففي قصص كثيرة نجد شخصه يتحرك وكأنها تؤدي الأدوار الصامتة (البانتوميم) مثل قصص «الرجل بالشارب والبيوتنة» و«بشر الأقفاص» و«١٣» و«الحرس» و«سكينة» و«الرجل عند البوابه» و«١٦» و«٢٠» وكذلك يبدو الرصد أشبه بالكاميرا ذات البؤرات والأبعاد المتعددة حين تلتقط الأشياء من مختلف زواياها وليس رصداً تصويرياً فقط . ولا يسهب هذا الرصد في التفاصيل الثانوية بل يمسد الحس الإنساني في أقل السطور : «تصوير خارجي» و«النوافل» و«دون توقف» و«وسط الزحام» و«ملاصق شتوية» الأربع .

والمونتاج يشاء بطريق غير مباشر في أقاصيص (رشق

دراسة

قراءة في قصص «رشق السكين»

عيد الغنى السيد

السكين) فهناك أكبر من قصة تكملها قصة أخرى في فكرة معينة برغم اختلاف أحداث كلتيهما وهكذا استفاد المخزنجي كثيراً من لغة السينا واستطاع أن يبلور هذه الفائدة في توظيفه الفني للسرد . ونحن بصدد هذه الأقاصيص المكتفة نقرأ - إذا جاز التعبير - لقطات سينمائية يمسك بعضها ظلال مهنة «محمد المخزنجي» كطبيب ، ومقدرته الفنية في ربط تجاربه العملية بتجاربه القصصية .

تتألف مجموعة (رشق السكين) من عشر مجموعات تتضمن كل مجموعة ثلاث قصص أو أربعة ما عدا مجموعتين هما «في المقهى» و«في البناء» فكل منهما تشمل قصتين فقط . . وبعض المجموعات يحمل عنوان إحدى قصصها مثل «هذه اللحظة» و«مدينة الاختناق» و«بشر الأقفاص» و«والنصف الآخر» يحمل عنواناً خاصاً يميز مجموعته مثل «حيوانات وطيور»

ليست (مجموعات) «رشق السكين» مجرد تجربة ذاتية تميز محمد المخزنجي (١٩٤٩ . .) بقدر ما تميز القصة القصيرة جداً التي بدأت بوادرها بانفعالات ناتالي ساروت المحصورة في دائرة «التشويق» - مما خلق تجاربها محملاً - ولم تتجاوز هذه الانفعالات مجرد الحدود الشكلية برغم ما أثارته من زوايا .

ولا أقصد هنا أن أدعي تجاوز المخزنجي لساروت ولكن أقصد أنه تجاوز - نسبياً - مراحل «التجريب» الأولى .

والقضية ليست قضية تجاوز بقدر ما هي قضية منهج التناول والتوظيف . . تكتيك الأبعاد والأشكال والرؤى المعاصرة للقصة القصيرة جداً ، فقد انبثقت أقلام كثيرة لتكتب هذه التجارب الجديدة . . عليه سيف النصر . . يعقوب الشاروي . . جار النسي الحلو . . سحر توفيق وغيرهم .

و« ملامح شتوية » و« نفسيات » ولكن كل هذه القصص مكتفة بلا استثناء كالكلمات - كما أشرت ..

والسؤال :

هل استفاد المخزنجي « أدبيا » بنفس القدر الذي استفاده « سينمائيًا » .. ؟

أو بمعنى أدق :

ما دور الأقصوصة المكتفة على الساحة الأدبية عند محمد المخزنجي ؟

إن الحديث عن « التكثيف » حديث شائك يحتاج إلى وقفة « طويلة » فقلنا نجد ناقدًا أدبيًا يتطرق إلى القصة المكتفة برغم أننا في حاجة شديدة إلى قراءة انطباعاته ونقد ودراسات أكاديمية في صلب هذا الموضوع . فالتكثيف - في رأي الخاص - هو لب كل القضايا الأدبية المعاصرة وقد ظهر - على سبيل المثال - جدل لا نهائي عن الحداثة والنبوية والأسلوبية وأثرها على الأشكال الأدبية من قصة وشعر ومسرحية ولكن التركيز على توظيف اللغة المكتفة شكلًا وموضوعًا في القصة القصيرة كان قاترًا .

والتكثيف في (رشق السكين) يتأرجح بين القبول والرفض ويبدو أن المخزنجي قد أرفض أفكاره كلها في سياق واحد حتى تتساوى كل الأشكال إلا أن المضمون في بعض القصص كان غنوقًا تمامًا ويحتاج إلى شكل آخر ولا توأمه لغة التكثيف أو اللقطة السريعة المتبورة وذلك كما نجده في قصة مثل « بعد الغرب » .

كانت هناك حفر بعجم العماثر ، وبيوت الفلاحين دكت ، وماشية بلا حصر تناثرت إثر موتها المذخور في الحقل المحترقة ص ٢٣

فمضمون هذه القصة يحمل أفكار قضائية الحرب وأثرها المدمر على الكيان الإنساني والمخزنجي هنا ينهض برؤيته السينمائية بهذا الكيان حين يوظفه توظيفاً رمزياً في الجزء الأخضر الذي يبلغ حجم قبضة اليد في المرأة الميتة عندما يسقط الضوء عليه .

ثلاثة أشياء لا تتحلل بعد الموت سريعاً كغيرها : -

الوليد الذي لم يرضع بعد .

والشهداء في جفاف الصحراء .

ورحم الأنثى البكر ص ٢٥ .

وبرغم نجاحه في الإسقاط السينمائي والرمزي إلا أني أعتقد هذا المعنى أعمق من مجرد التكثيف المحدود وكان يمكن أن يكون

أقوى في لغة قصة طويلة نسبياً بدلاً من هذه اللغة المباشرة التقريرية ..

كذلك كان الأمر في قصة « سفر الشجر » التي لا تعمق الفكرة فإذا كان الرمز ناجحاً في « بعد الغرب » فإنه هنا يذوب في هلايات النسيج الفتازي لموت هذا الاضرار الوارف في الأشجار وقد أساء هذا النسيج للمضمون الذي لم يكن سوى تشكيل سيرالي . بل إن اللغة أيضاً لم تكن لغة قصصية مقبولة يمكن أن تتعاطف معها لهذا التشكيل الهلامي فالتكرار والتشبيه والسرود الجفاف أحال التكثيف إلى كلمات عملة - وكأنها غير مكتفة - لافتقادها العنصر الفني حيث إن تشبيه اقتلاع جذور الأشجار وكأنه الطغف من اللحم تارة أو أقدام عارية تارة لم يكن مبرراً فنياً في لغة القصة التي تحتاج بقدر الإمكان إلى التلميح غير المباشر .

(أبصرت الشجر يمشى على جذوره فكأنها أقدام عارية راحت تتآكل تتآكل ، واخضرار الورق يشعب ثم يصفى ويذكن ، وأخيراً يتساقط الشجر ميتاً بعد مشاوير قصار جد قصار) ص ٣١ وفي قصة « البشر الثلاثة » أجند أمام كم هائل من أساء الموصول المتلاحقة (التي .. الذي .. الذين) ومن أول سطر أجد لفظة (كنت) مكررة كثيراً .

(عندما كنت في العاشرة كانت أمنية حياتي أن أترك المدرسة وأعمل ماسحاً للأحذية . ذلك لأنني كنت أذهب بأحذية البيت التي نحتاج لإصلاحها والتلميح إلى عمل « الإترناوي » العتيق الغائر في الأرض) ص ٣٤ إن الكاتب يستخدم بكثرة اسم الإشارة واسم الموصول وصيغ الفعل المنسوخ من خلال السرد مما يدل على إصراره بربط الجمل ببعضها في سياق الحدث الواحد . فهاذا كان هذا الإصرار يؤدي إلى اللجوء السهل للمعنى المباشر غير أنه لا يخدم التوظيف الفني للبناء القصصي حيث إنه يحيل السرد إلى لغة خطافية عالية قريبة من لغة الصحافة وبعيدة عن اللغة القصصية التي تعتمد على التلميح والإيحاء . أما من حيث المضمون فالقصة تتحصر في مكان واحد هو عمل « الإترناوي » العتيق الذي يرمز إلى التأثير المكان في جوف الذكرى على امتداد العمر ولكن هذه الفترة الطويلة بالإضافة إلى الرجال الثلاثة وصاحب المحل والراوي فكل هذه الشخصوس لم يكن لها أي أبعاد سلوكية فعملنا نتعاطف معهم وأضعفوا الموضوع فتلاشى تأثير التكثيف في القصة .

إذن فالتكثيف في مثل نوعية هذه القصص يجعلها مسوخة المعالم ويفقدها مبرراتها الفنية في عناصر الدقة والتحكم ويشعرنا بعدم تلقائيتها رغم أن المخزنجي يمتلك أدوات القص التلقائي

فلا داعي لأن يخلق هذه التلقائية من أجل عنصر التكثيف . .
وتحضر هنا أكثر من قصة له - خارج المجموعات - مثل
« صورة تذكارية من رحلة في هامش الدنيا » و« الفيران »
و« أمام بوابات الفصح » ويغض النظر عن مدى طول هذه
القصص أو قصصها ولكن بلاشك إن اللغة في مثل هذه
القصص كانت تلقائية ومناسبة وتلوح في أعفها تباشير السرد
الروائي .

فقرة قصيرة عن تنويعات اللون الأخضر

اللون الأخضر هو اللون الغالب في « رثن السكين » وله
رموزه وأبعاده المختلفة فهو لا يعنى فقط رمز النقاء والحياة في قصة
« بعد الغرب » وإنما يعنى أيضاً رمز التفتن والتشوه في قصة مثل
« في حفرة الجذام »

كانت الأكف كتلاً شائهة من اللحم ترفد جذامات صغيرة
من بقايا الأصبع التى تساقطت أطرافها . كانت كالسلاحف
صغيرة تتحرك أرجلها ببطء راعش . وكانت الوجوه كتلاً شائهة
أيضاً (ص ١٧) فمن المعروف أن هذا المرض الجلدي يصيب
أطراف الجسم باخضرار داكن ويؤدب القروح والتسلخات
وبالنسبة فإن التكثيف هنا خدم تماماً هذه القصة وتبلورت فكرة
تجسيد التشوه الاجتماعي شكلاً ومضموناً وكان الرصد يعمق
الحالات الداخلية حين تنتهى القصة بالشروفيان الجماعية أثناء
أداء الرقص الجنون الذي استحوذ .

واللون الأخضر في قصة « مدينة الاختناق » هو رمز الوحشة
والاغتراب

(لم تكن بالحجارة نافذة واحدة وكانت جدرانها البالغة
الارتفاع مطلية بلون آخر قابض لعله كان « الأخضر تراب أو
كان السقف الجهم بعيداً جداً وقد غرزت به لجة صغيرة تبعث
بضوء كاب) ص ٢٠ وفي قصة « رثن السكين » يعمق الكاتب
دلالات وأبعاد اللون الأخضر المذبذب الذى تتعاطف حياله
للمناخ العدمي . أن الإنسان هنا يحلم بامتلاك سلاح الانتقام
لفعل الشر ويظل يتدرب على فطرة العناصر الطبيعية وتقتل
الشجر والأصصان ولكن الشر يظل قائماً ولا ينتهى ولعل ذلك
يرجع الى الحكمة الإلهية في اقتران الخير بالشر حتى تزداد تشبهاً
بالخير والحب فالله جل شأنه يعلم ما يحق بالبشرية من شرور
من ذات البشرية نفسها لتظل دائماً في إزعاج ورفض إلى فهو
الرحيم الأبدى الدائم ولو بقى الخير وحده بدون الشر لفتّر
إحساناً به .

(صارت الأوراق هشياً أصفر تلروه الريح ، فتصرفت

الأغصان ، وقبّلت متعفة العناقيد ، وانحسر الظل عن
رأسى . انحسر الظل ، إذ ماتت المنبة ، بينا الأعور مازال في
المقابر ، والجلف تحت شجرة التوت والولة الشرير يتربص
بى . . ما يزال) ص ٣٣

وعلى قصة « تحت المطر » يتجسد القهر والفناء في مزيج اللون
الأصفر بالأزرق - هذا المزيج ينجم عنه الأخضر - وإنبير
الإنسانية من عناصر الطبيعة

(أخذ الرجل يحاول الانضمام ببوكله الصغير الى كتلة البشر
المسرعين تحت المظلات ، مستمحمًا : بوجهه المغمم بالانضمام
والإجماء والترجي ويتساءل عييه اللتين ادخرتا في الحنقتين كل
ألوان بحر هذه المدينة « الأزرق » وأيضاً لون الرسم
« الأصفر » ص ٦٧

والمخزنحى يستخدم كل الألوان في قصصه بإحساس الفنان
التشكيل ولكن أحسست بالون الأخضر عنده ليس مجرد لون
بل معنى ورمز .

الطفولة في الطبيعة وداخل الأسوار

أين المصافير ١٩

يهذا السؤال الذى يكرره المخزنحى كثيراً في قصة
« المصافير » نجد الإجابة في القصص التى تناول عالم الطفولة
الضارب في جذور الطبيعة أو المحصور داخل الزنزانات ففى
أول قصة - هذه اللحظة - نجد مفهوماً جديداً للظلمة

(بدا العالم حولى كأنما ولد من جديد في هذه اللحظة . بدا
طازجاً وأليفاً خلال صفاء الظلمة ، حتى إن هواء الليل البارد
قد استحال نسياً يربط جهتي ، ويملاً صدرى بالانتعاش)
ص ٥

فالظلمة تعنى الانقباض والكآبة والوحشة ولكن هنا تغير
هذا المفهوم حيث صارت الظلمة صفاء ونقاء حينما ينقطع التيار
الكهري فجأة في الشارع الطويل فتجسد الأشياء في الظلام
لتشارك الإنسان في غنائه ووحشته وتتحول الى أرواح هائلة
لتمتع عالم الشفافية فتكتشف أن الظلام الحقيقي هو داخل
الإنسان وليس خارجه . في هذه القصة ينسج الكاتب علاقات
الوحدة والانطواء بالعالم الخيالى الراقى لتتصاعد في الظلمة أغنية
تلقائية ويغشى الإنسان عودة التيار بفته . إنه نفس العالم في
قصة « يوم للمزيكا » عندما يتلاقى المسجونون في حوش
السجن بأطفال الملاجئ الأيتام . هؤلاء الأطفال الذين فقدوا
حنان الدفء الاجتماعي حين يعنون فيتصاعد غناؤهم
شجياً صادقاً ويستمتع لهم المساجين ويتخللونهم أبناءهم .

أنها قصة تحمل أسمى معاني الصدق الفنى لتلقائيتها وبساطتها .

(دوى العنبر بهدير صبيحة طفلية : « هالآه » . كلهم كانوا يصيحون كالأطفال : القتلة ، وقاطعوا الطريق ونجار المخدرات ، والقوادون ، والنشالون ، والمحتالون ، ولصوص الدواجن ، وحتى المتهمون بالتسول .. كلهم صاحوا كالأطفال : « هالآه » . ص ٤٦

ويغنى الأطفال أغنية شجية تحمل كلماتها معاني الشرق والحنين في اللقاء البعيد اختارها المخزنجي ليصعد بها التأثير الدرامى في نفوس المساجين وكأنهم أيضاً أطفال ملاجئ فيهلل المسجونون ويعملون الأطفال ويصوتهم عطاياهم وحنانهم الأبوى المفقود ولا يكتفون لسياط السجائين فوق أجسادهم . (كاد المساكين ينتقلون إلى الغضب والضرب بشدة « حتى لا يسمع للمأمور » ، ومع ذلك كان يسير ألا سبيل لتوقيف اللحن أو الصيحات أو الرقص .. أوحى بعض الدموع التى راحت تلذف خلسة في صخب المزىكا) ص ٤٩

وفي قصة « رشق السكين » تنتقل إلى عالم آخر من الطفولة . فإذا كانت الطفولة داخل الأسوار تجسد مشاعر الحنين والحب والشغافة فلما خارج الأسوار حيث الحرية تجسد مشاعر القسوة والانتقام والخواء الروحى . إنها الطفولة المفقودة تحت أقدام الحضارة والمدنية فهذا الطفل يجلو سكيناً يصخر البازلت - لاحظ أن البازلت من أقوى درجات الصخر الناري - ليرشقها في صدر الشر المتمثل في شخص (الأعور) (والجلف) - لا حظ أيضاً أن الأسماء لها دلالاتها الرمزية فالأعور أى الذى لا يرى العالم سوى بعين واحدة (قد تكون عين الشر) والجلف أى الذى يفكر بجسده وقوته - ونأى الطفولة الخنوع لهذا المنطق فتواجه بأحلامها وأمنيتها في امتلاك سلاح الحد الفاصل ولكننا نكتشف أن الضحية أخيراً هى الطبيعة .. الأشجار والأغصان التى ذبحت من جراء الرشق والتدريب التواصل . ويقترب هذا المضمون من مضمون قصة « صورة تذكارية من رحلة في هامش الدنيا » وهى قصة للمؤلف خارج المجموعة - أثرت أن اختارها لأقرب مفهوم الطفولة عند المخزنجي تجاه القهر الحضارى . فإذا كانت الطفولة تواجه هذا القهر بامتلاكها (السلاح) فلما ترغم على هذه المواجهة قسراً حتى لو ناشدت الحروب والاعترايب . فالأطفال الذين يملكون المقدرة على الاشتراك في الذهاب إلى الرحلة التى أقامها المسئولون في المدرسة استطاعوا أن يهربوا من عصا « السلطة » والذين لم يذهبوا تعرضوا لهذا القهر .

(سألت أبى - متشفعاً بالنسبة ، متلعراً بالدموع - أن يعطينى لأفعل اشتراك الرحلة وأروح مع الراحين ، فأخرج جيبه الخالية وسألتني بصوته الأسيف .. « من أين .. يا بنى ، فحسبت حينئذ للإجهاش فاض في روحى .. ولما أدركنى النعاس ذهبتني صور القيامة ومناظر الطوفان) إن هذا النموذج لا يريد الرحلة من أجل التنزه ولكن من أجل المحروب فلا يذهب إلى المدرسة ولا يدرى أين يذهب ويخاف أن يتعلق بعربة الخطر خوفاً من سوط (الحوذى) فيختار عربة الزبالة التى تنقله إلى القليب - مقلب الزبالة الفسيح - فيجد هناك الخنازير تنساق وراء منطلق السوط أيضاً إذا هوى فوق إحداهما فلا تخرج من أسوارها . ويجد هذه العجوز التى تعتقد يقيناً أنها عثرت على كنز بين القمامة فيخيرها بزيف أوهايمها وما هذا الكنز سوى مجرد زوار لامع تفضل تضربه وتتهمه بالسرقه . ويجد عمامة هائلة تطير وتسقط فجأة إثر طرفة أصابت جناحها تفضل تنزف وتحاول الطير من جديد .. لا مفر إذن من المواجهة .

إن الحضارة تشهر سوطها للأطفال في المدارس وأماكن القمامة وداخل النفوس وفي الحدائق العامة والأشجار لتجيب على السؤال الحائر :

أين العصفير ؟ !

عنصر من عناصر الإلهام : النساء

الحديث مع المرأة تمتع ولهم ولكن الحديث عنها أمر في غاية الصعوبة وستنفجر ألف قضية . غير أن كل ذلك يلوب أثناء التناول النقدي الأدبى فلا تعدى مجرد عنصر رمزى إذ أننا كثيراً ما نقرأ عن المرأة عند نجيب محفوظ أو يوسف إدريس أو إحسان عبد القدوس فنجد أن وجودها يتحول إلى معنى لقضية ما أو رمز ما للأرض أو الحضارة أو التاريخ أو العدم أو البعث الخ .. أما عن كيانها كائناً لا كقضية - في قصة مثل « النوافذ » فلا نستطيع أن نضعها في نطاق الرمز .. ليست رمزاً للحرية أو معنى آخر أكبر من المضمون إذ أنها هنا سجنية أيضاً تلوح من النافذة المقابلة لتشارك في نسج العلاقة وتكمل رسالتها في نشأ الطفولة المفقودة في أفوار « عربى » فينجم من هذه العلاقة بين « فاطمة وعربى » الحب الذى يجتاح المسجونين والمسجونات .

(يقلد الرجال صوت عربى وتقلد النسوة صوت فاطمة فتتشبك الأصوات جميعاً . ويستمر الصراع ضحكاً ، وغضباً ، ومساحة ، وغلظة ، ورهافة ، في انتظار الليل) ص

وفي قصة «تصوير خارجي» نجد سرداً جديداً بصيغة فعل الأمر.. الرجل يأمرها دائماً لرصد المناخ الاجتماعي (يمكنك الآن أن تعدّي الكاميرا للتصوير، حيث سيتعين عليك - لتسجيل هذا المشهد - دون أن توقف السيارة - أن تلوى وتلتقي دورات وجيزة وبمجرد الفترات قصيرة وأنت في مقعدك وراء الزجاج وربما يكون من المستحسن أن تنزل زجاج جهاز لتكون الرؤية أفضل. في هذه الأثناء سأكون قد فتحت جهاز التسجيل لتأني الأصوات متزامنة مع الصور) ص ١٠

ففي هذه السطور الأولى نجد التوظيف الفني للرصد من خلال الكاميرا الرمزية وجهاز التسجيل وهما يعنيان أن ما نراه غير ما نسمعه وهما دليل على فتازيا وهلامية الواقع المحاط بنا وهذا المجتمع المريض في هذا المكان الذي آوّا إليه عنوة ما هو دار إصلاح أو استشفاء أو تقويم.. إنه المبنى الكامن في قلب المدينة. إن المخزنجي يبلور علاقات الرؤية الداخلية بالرؤية الخارجية فالفارّة المصرية - بسلطتها مهما بلغت من منصب - تخاف هذا المجتمع وتحتاج دائماً إلى الرجل.. فظفرة المرأة لهذا التشوه الذي يسود المجتمع يخفيها بينا الرجل يأخذ بيدها ويغفها أن التشوه أصابعهم رغمًا عنهم وهم يتوهمون الشفاء أو النجاة. وربما كانت قصة في حفرة الجذام، تعمق مضمون قصة «تصوير خارجي» أكثر فهي تجسد هذا التشوه الاجتماعي من خلال الحالات الظاهرية لمرضى الجذام.. والدقة في تجسيد هذه الحالات تحيل القارئ إلى المعاشية والتأقلم بالأحداث - (عندما كنت أستاذة للذهاب رأيتهم يضيّقن الحلقة من حولي، وكانت وجوههن ملتوية بغضب. وشرعن يسألني لماذا أمضى ولما كنت أحاول إلهامهن لم يصدقن واستنتجن إنني أثبت «للفرجة» عليهن «بالافتاق» مع المرضة التي كنت «أوشوش» معها) ص ١٨.

إننا مغمضون جميعاً على التأقلم بالمناخ الاجتماعي ولا نستطيع أن نتجرّد منه حتى ولو كان مريضاً أو مشوهاً فالجذام يشملنا جميعاً. والجذام هنا رمز للبيروقراطية ويلاحظ أن الكاتب يعكس هذا المعنى على النساء فقط فهن فعلاً أكثر تعرضاً للبيروقراطية الاجتماعية. وفي قصة «مدينة الاختناق» يلاحظ أيضاً أن النساء ذوات موقف معين فهن يفقدن الهوية الطبيعية لمن كجنس آخر.

(كانوا يرتدون جلابيب ضافية طويلة وأغطية للرؤوس فلا يكاد البدن يعرف أو تعرف ملامح الوجه المثلث، ولم تكن هناك وسيلة لتمييز النساء من بين الرجال إلا بلون الملابس) ص ١٩.

إن المرأة في المجتمع تتجرّد من كيانها كأنثى وتتظاهر بكيان الرجل وفي وحدتها تبقى وتمتدّ لخياتها لكيانها الطبيعي أمام نفسها فالمدينة والتحصن يرغمانها على ذلك ويغنتان أنفسها فلا تستجيب لنداء الأثني في داخلها (عند الذروة التي يبوئ بعدها الناس كانت المرأة تشدق إليها بالأغافر. وتغزو أسنانها في لحم كفتى حتى يكون بكلاً ما يغير صوت) ص ٢٢.

فإذا كانت هذه القصة تعبر عن أثر المناخ الاجتماعي في إحباط عنصر الأنوثة عند المرأة ففي قصة «امرأة في المقهى» يؤدّي هذا الأثر الاجتماعي على إحباط عنصر الأمومة وافتقار روح التألف بين هذا النموذج والإبن الصغير «وليد».

كانت تتحدث بإلحاح وتلاش إلى الرجا وهو يمدح ويشرب قهوته، والولد الصغير يتحرك بقلق الأطفال على الكرسي فيهتز في يده الفنجان حتى يوشك ما فيه أن ينسكب عندئذ تسرع إلى ضبط الفنجان بين يديه وتبره بصبيته وتأمّره أن يجلس ساكناً ص ٨٣.

ونجد هنا العلاقة بين الرجل والمرأة مبهورة فلا تشعر المرأة بأموئمتها ولا يشعر الرجل بأبوته في هذا الرصد المتلاصق الذي يتماشى مع مضمون ما نراه داخل المقهى المكتظ بالرجال والجرائد وصراعات الطاولة والدومينو.

أما في قصة «سكينة» تلك المرأة الانطوائية التي سبقت إلى سجن النساء وفي أعماقها يتوغل القهر والتهتك النفسي فلا تكلم أحداً ولا تفعل شيئاً سوى أن تظل تهمل وبمجرد أن يمنحها فرصة للخروج من نفسها حين تتولى مسؤولية الكس والظافة بعين النساء يتجسد هذا القهر الضارب في أعماقها إزاء تصرفاتها وسلوكها فتضرب زميلاتها ضرباً مبرحاً قاتلاً وترفع وتصعد الأوامر بحسم إنها هنا رمز للسلطة الديكتاتورية المفقورة أصلاً في المجتمع إذا أجزنا أن نحيل هذا المضمون للرمز ولكن بالقياس إلى الأبعاد السلوكية والحلقية فإن سكينة تعتبر تجسيداً حياً لنموذج نسائي له أبعاده الإنسانية ويمكن أن نتعاطف معه شكلاً وموضوعاً.

الأرقام

١٦، ٢٠، ٢٤، ٢٨، ٣٢ أرقام متتالية بعد الرقم الثالث وهي نفس الأرقام التي تكتب على مقاعد القطارات والسيارات السياحية. واختار الكاتب رقمي «١٦» و «٢٠» وليكنها ليسا مقعدين فهما الرجلان المتتاليان وهما عنوان آخر قصة. فهذه القصة قصة جريئة تماماً في فكرتها الساخرة جداً وكانها (قرص مهدي) لكل ما قرأناه. وهناك قصة أخرى أيضاً

تعمل رقم «١٣» ويقدر ما يحمل هذا الرقم من مأساة بقدر ما يحمل «٢٠» من سخرية فالراوى يرصد - بصيغة ضمير المتكلم - أقدام السجين رقم «١٣» على السكة الكالحة بلون الأسمنت من خلال ثقب باب الزنزانة مما يدل على أن ضمير المتكلم سجين أيضاً - بلون التدخل ويحادية تامة تجاه بداهة التلقى - والسرد ينساب في تناسخ أقرب إلى الأسلوب الرومانسى ليرهص تعميق الحدث الدرامى من جراء التصرفات الوحشية من السجنان .

(كانت مواويله ما تكاد تنطلق حتى تدبىح بنصل سكين صوت السجان الثالم : «اكنم يا ١٣» . . «اكنم يا ابن الكلب» وفى المرات التى حاول فيها صوته أن يتواصل كنا نسمعه يتقطع وسط إيقاعات فظة لا بد أنها كانت يحزم البيادة تركل لحما شحيحاً يضم عظاماً متعبة) ص ٤٤ .

واللغة عند المخزنجى شغافة يرغم الميلودراما العنيفة التى تنسج الأحداث المؤلمة بين السلور تنساب أبيات من المواويل التى يتغنى بها المساجين . والكلمات أيضاً تبلغ دقة التحكم فى قصة «١٣» حين ترصد رصداً ميثافيزيقياً علاقات العناصر الطبيعية بالمحانب السيكلوجى .

(رفع «١٣» وجهه ودار حول نفسه ببطء يبحث عن الشمس وهم تصعد ولا ندركها إلا بازائها ظل السور على السكة) ص ٤٤ .

إن هذا الضغط المتزايد على أدمية الإنسان الوديع يحوله فى

نهاية القصة إلى بدائيته الكاسرة ويثير فى حنايا داخله الرغبة الحيوانية المدفونة .

أما عن الرجلين أصحاب الرقم ١٦ ، ٢٠ فالوقوف يبلغ قمة الألم الذى يثير الضحك فالرجل رقم «٢٠» طويل القامة يجلس وراء الرجل رقم «١٦» الذى لا يستطيع أن يسترخى على سجينته فى مقعده لأن قدمى الأول الطويلتين تحتكان به دائماً ولا أحد من الركاب يلاحظ مدى غضب «١٦» المكتوم .

أحسن الركاب فى المقعد ١٦ بالتواء المفاجيء عند ظهوره ، ولم يلتفت للوراء لينبه ٢٠ حتى يلم ركبته ، بل مال هو للأمام قليلاً ورجع مندفعاً بظهره ضارباً ظهر المقعد . فسحب ٢٠ ركبته . وأخذ الأمر يتكرر كلما نسى (٢٠) ص ١٠٤ .

هكذا هو الحال طوال الرحلة منذ ساعتين . . وأخيراً يتنبه الركاب عندما يسمعون انفجار (السُست) ولأول مرة تتلاشى عيون «١٦» و «٢٠» فيعتذر أحدهما للآخر بكلمات مختصرة تماماً .

(كان عليهما أن يكملتا الرحلة الطويلة التى تبقى نصفها شبه مصلوبين على ظهر المقعد المكسور : ١٦ لا يركن ظهره خائفة أن يوى به ، و ٢٠ يحسكه حتى لا ينهار عليه) ص ١٠٥ .

ومن خلال هاتين القصتين - «١٣» ، «١٦» ، «٢٠» - نجد أن الأرقام عند محمد المخزنجى لها توظيف فنى يدل على تمكنه فى نسج رؤاه الفلسفية وتتوقع منه - فيها بعد - أسلوباً مميزاً تماماً نرى الأرقام فيه ليست مجرد أعداد حسابية .

الإسكندرية : عبد الغنى السيد



الشعر

- | | |
|------------------------|-----------------------------------|
| عز الدين إسماعيل | ○ زمن البكارة |
| كمال نشأت | ○ قصيدتان |
| نجيري منصور | ○ قصيدتان |
| مهدي بندق | ○ استئناف الحكم بإعدام ابن المققع |
| محبوب موسى | ○ دثار |
| عزت الطيرى | ○ قصائد قصيرة |
| محمد فهمى سند | ○ صورة شخصية للسيد مستريح البال |
| سامح درويش | ○ بداية |
| محمود عبد الحفيظ | ○ الانحناء مرة |
| عبر عبد العزيز | ○ أفاعى الأرض تنهش |
| عبد الستار محمد البلشى | ○ حلالن |
| ناجى عبد اللطيف | ○ هل المزن تحمل غير المطر؟ |

شعر زمن البكارة

لم يكن ذلك العشق وهما ، ولا كان محض انخداع
كان بُرعاً صارتها بالمواعيد ، كان افتتاح المواسم
واخضرار الرؤى في زمان الطفولة
كان معزوفة النور في منبت الفجر ، في شقشقات الندى
في انتفاض العصفير في وكرها ..
تسهّل أناشيدها البابلية
كان أولى انبثاقات صبح نضيد التلاوين ، بكر المرائي
كان في وشوشات الحجارة فاتحة الأبجدية
كان لحن البداية
كان بدءاً وكان الفرواية



يكبر الطفل - في الأفق تبدو العلائم
والطريق انبهاؤ -
بادئا خطوه فوق صخر الحقيقة
والطريق اختباؤ
فاتحا قلبه للرياح التي لوجتها الصحارى
والرياح التي دومت في دُرا باسقات الصنوبر
والسُطريق اختباؤ
باسطا كفه نحو شمس النبوة

هامزاً مُهره لامتباق السحاب
لاقتناص المدى واقتضاص المحال
والطريق اقتدار
الطريق اقتدار

أورق العشق ، صارت له دوحة فارعة
تبسط الظل فوق العرايا الجياع
تقتل الفقر والخوف من يادرات المهانة
أورق العشق ..

عطر الدماء المراقبة في ساحة الكبرياء
أنعش الرمل والطين والعشب ..
وانداح في خالجات الشكالى
ناقشاً صورة في جدار الضمياغ
وجه معشوقة كان قد غاب خلف الزحام
كان قد أغمض العين ياساً ونام

أورق العشق ..
يا نجمة الفجر فرسانك العاشقون
ينفضون التراب الذي كدسته على مفريقك السنون
يوقظون الزمان الذي جمده المساخـر
والجياد التي خلدتها الطحالب
يستعيدون نسغ الغضارة
والزمان الذي كان مهد البكارة .

عز الدين إسماعيل

شعر قصيدتان

١ - «القاف والإنسان»

القطرة التي تشرَّبَتْها
سنبله
تحركت . . . ترعرعت
ثم استدارت قمراً
وقنبله
القاف كانت :
قطرة
وقمراً
وقنبله !

* * *

في البدء كانت قطرة
فكيف صارت مشكلة ؟

٢ - في المطار

وازدحم المطار
الناس في انتظار
القلق الذي ينفشونه ثرثرة
قد انتهى
ونام بعضهم مفتح العيون
وقام بعضهم يسأل . . والسؤال
يسأل بعد حين
والطائرة
قد أعلنوا غيابها . . للواحدة
وأنت والسجارة العشرون
ترقب مجنون
لِلواحدة . . .

• الفاعرة : كمال نشأت

أقوى في لغة قصة طويلة نسبياً بدلاً من هذه اللغة المباشرة
التقريرية ..

كذلك كان الأمر في قصة « سفر الشجر » التي لا تعمق
الفكرة فإذا كان الرمز ناجحاً في « بعد الغروب » فإنه هنا يذوب
في هلايات النسيج الفتتازي لموت هذا الاضرار الوارف في
الاشجار وقد أساء هذا النسيج للمضمون الذي لم يكن سوى
تشكيل سيربالي . بل إن اللغة أيضاً لم تكن لغة قصصية مقبولة
يمكن أن تتعاطف معها لهذا التشكيل الهلامي فالتكرار والتشبيه
والسرد الجفاف أحال التكثيف إلى كلمات مملّة — وكأنها غير
مكتفة — لافتقادها العنصر الفني حيث إن تشبيه أفتلاع جلود
الاشجار وكأنه الظفر من اللحم تارة أو أقدام عارية تارة لم يكن
مبرراً فنياً في لغة القصة التي تحتاج بقدر الإمكان إلى التلميح غير
المباشر .

(أبصرت الشجر يمشى على جلوده فكأنها أقدام عارية
راحت تتآكل تتآكل ، واخضرار الورق يشحب ثم يصفر
ويذكن ، وأخيراً يتساقط الشجر ميتاً بعد مشاوين قصار جد
قصار) ص ٣٩ وفي قصة « البشر الثلاثة » أجلى أمامكم كم هائل
من أساءه الموصول المتلاحقة (التي .. الذي .. الذين) ومن
أول سطر أجهد لفظة (كنت) مكررة كثيراً .

(عندما كنت في العاشرة كانت أمنية حياتي أن أترك المدرسة
وأعمل ماسحاً للأحذية . ذلك لأنني كنت أذهب بأحذية البيت
التي تحتاج لإصلاحها والتلميح إلى عمل « الإترتاري » العتيق
الغائر في الأرض) ص ٣٤ إن الكاتب يستخدم بكثرة اسم
الإشارة واسم الموصول وصيغ الفعل المنسوخ من خلال السرد
مما يدل على إصراره بربط الجمل ببعضها في سياق الحدث
الواحد . فإذا كان هذا الإصرار يؤدي إلى اللجوء السهل
للمعنى المباشر غير أنه لا ينجذ التوظيف الفني للبناء القصصي
حيث إنه يجمل السرد إلى لغة خطافية عالية قريبة من لغة
الصحافة ويعيده عن اللغة القصصية التي تعتمد على التلميح
والإيحاء . أما من حيث المضمون فالقصة تنحصر في مكان
واحد هو محل « الإترتاري » العتيق الذي يرمز إلى التأثير المكاني
في جوف الذكرى على امتداد العمر ولكن هذه الفترة الطويلة
بالإضافة إلى الرجال الثلاثة وصاحب المحل والراوى فكل هذه
الشخص لم يكن لها أي أبعاد سلوكية تجعلنا نتعاطف معهم
وأضعفوا الموضوع فتلاشى تأثير التكثيف في القصة .

إذن فالتكثيف في مثل نوعية هذه القصص يجعلها ممسوخة
للعالم ويفقدنا مبرراتها الفنية في عناصر الدقة والتحكم ويشعرنا
بعدم تلقائيتها رغم أن المخزنجي يمتلك أدوات القص التلقائي

و« ملامح شتوية » و« نفسيات » ولكن كل هذه القصص مكتفة
بلا استثناء كالتقطات — كما أشرت ..

والسؤال :

هل استفاد المخزنجي « أدبيا » بنفس القدر الذي استفاده
« سينمائيًا » .. ؟ !

أو عني أدق :

ما دور الأقصوصة المكتفة على الساحة الأدبية عند محمد
المخزنجي ؟

إن الحديث عن « التكثيف » حديث شائك يحتاج إلى وقفة
« طويلة » فقلنا نجد ناقداً أدبياً يتطرق إلى القصة المكتفة برغم
أننا في حاجة شديدة إلى قراءة انطباعات ونقد ودراسات أكاديمية
في صلب هذا الموضوع . فالتكثيف — في رأيي الخاص — هو
لُب كل القضايا الأدبية المعاصرة وقد ظهر — على سبيل المثال —
جدل لا نهائي عن الحدائث والبنوية والأسلوبية وأثرها على
الاشكال الأدبية من قصة وشعر ومسرحية ولكن التركيز على
توظيف اللغة المكتفة شكلاً وموضوعاً في القصة القصيرة كان
فاتراً .

والتكثيف في (رشق السكين) يتأرجح بين القول والرفض
ويدل أن المخزنجي قد أرهص أفكاره كلها في سياق واحد حتى
تساوى كل الأشكال إلا أن المضمون في بعض القصص كان
مغزوقاً تماماً ويحتاج إلى شكل آخر ولا توالمه لغة التكثيف أو
اللفظة السريعة المتبورة وذلك كما نجده في قصة مثل « بعد
الغروب » .

كانت هناك حفر بحجم العمائر ، ويبيت الفلاحين دكت ،
وماشية بلا حصر تسانثر إثر موتها المذخور في الحقل
المحتقرة) ص ٢٣

فمضمون هذه القصة يجعل أفكار قضايها الحروب وأثرها
المدمر على الكيان الإنسان والمخزنجي هنا ينهي برؤيته
السينمائية بهذا الكيان حين يوظفه توظيفاً رمزياً في الجزء
الاخضر الذي يبلغ حجم قبضة اليد في المرأة الميتة عندما يسقط
الضوء عليه .

ثلاثة أشياء لا تتحلل بعد الموت سريعاً كغيرها : —
الوليد الذي لم يرضع بعد .
والشهداء في جفاف الصحراء .
ورحم الأنثى البكر) ص ٢٥ .

وبرغم نجاحه في الإسقاط السينمائي والرمزي إلا أني أعتقد
هذا المعنى أعق من مجرد التكثيف المحدود وكان يمكن أن يكون

فلا داعي لأن ينجق هذه التلقائية من أجل عنصر التكثيف . .
وتغرض هنا أكثر من قصة له - خارج المجموعات - مثل
« صورة تذكارية من رحلة في هامش الدنيا » و« الفيران »
و« أمام بوابات الفصح » وبغض النظر عن مدى طول هذه
القصص أو قصرها ولكن بلاشك إن اللغة في مثل هذه
القصص كانت تلقائية ومنسابة وتلوح في أفقها تباشير السرد
الروائي .

فقرة قصيرة عن تنويعات اللون الأخضر

اللون الأخضر هو اللون الغالب في « رشق السكين » وله
رموزه وأبعاده المختلفة فهو لا يعنى فقط رمز النماء والحياة في قصة
« بعد الغرب » وإنما يعنى أيضاً رمز التعفن والتشوه في قصة مثل
« في حفرة الجذام »

كانت الألف كتلاً شائعة من اللحم ترقد جذامات صغيرة
من بقايا الأصبح التي تساقطت أطرافها . كانت كالسلاخف
صغيرة تتحرك أرجلها بيضاء وعض . وكانت الوجوه كتلاً شائعة
أيضاً ص ١٧ فمن المعروف أن هذا المرض الجلدي يصيب
أطراف الجسم باخضرار داكن وندوب السروح والتسلخات
والمنااسبة فإن التكثيف هنا خدع تماماً هذه القصة وتبلورت فكرة
تجسيد التشوه الاجتماعي شكلاً ومضموناً وكان الرصد يعمق
الحالات الداخلية حين تنتهي القصة بالشذو فرانيا الجماعية أثناء
أداء الرقص الجنون الذي احتواهم .

واللون الأخضر في قصة « مدينة الاختناق » هو رمز الوحشة
والاغتراب

(لم تكن بالحجرة نافذة واحدة وكانت جدرانها البالفة
الارتفاع مطلية بلون آخر قابض لعله كان « الأخضر تراب أو
كان السفق الجهم بعيداً جداً وقد غرزت من لجة صغيرة تبعث
بضوء كاذب » ص ٢٠ وفي قصة « رشق السكين » يعمق الكاتب
دلالات وأبعاد اللون الأخضر المذهب الذي تتعاطف حياله
للمناخ المدمي . أن الإنسان هنا يعلم بامتلاك سلاح الانتقام
لقتل الشر ويظل يتدرب على فطرة العناصر الطبيعية وتقتل
الشجر والأخصان ولكن الشر يظل قائماً ولا ينتهى ولعل ذلك
يرجع إلى الحكمة الإلهية في اقتران الخير بالشر حتى نزداد تشبهاً
بالخير والحب فإله جل شأنه يعلم ما يحيق بالبشرية من شرور
من ذات البشرية نفسها لتظل دائماً في إذعان ووضوح إليه فهو
الرحيم الأبدي الدائم ولو بقى الخير وحده بدون الشر لفسد
إحسانه به .

(صارت الأوراق هشياً أصفر تذروه الريح ، فصعرت

الأغصان ، وذبلت متعفة العناقيد ، وانحسر الظل عن
رأسى . انحسر الظل ، إذ ماتت العنب ، بينما الأعور مازال في
المقابر ، والجلف تحت شجرة التوت والولد الشرير يترصص
ب . . مايزال ص ٣٣

وفي قصة « تحت الطر » يتجسد القهر والفناء في مزيج اللون
الأصفر بالأزرق - هذا المزيج ينجم عنه الأخضر - وانهار
الإنسانية من عناصر الطبيعة

(أخذ الرجل يحاول الانضمام بهيكلة الصغير إلى كتلة البشر
المسرعين تحت المظلات ، مستمسكاً : بوجهه المفعم بالابتسام
والإنحاء والترجي ويساعد عينيه اللتين ادخرا في الخدقين كل
ألوان بحر هذه المدينة « الأزرق » وأيضاً لون الرمـل
« الأصفر » ص ٦٧

والمخزنجي يستخدم كل الألوان في قصصه بإحساس الفنان
التشكيلي ولكن أحسست باللون الأخضر عنده ليس مجرد لون
بل معنى ورمز .

الطفولة في الطبيعة وداخل الأسوار

أين العصفاف ؟!

بهذا السؤال الذي يكرره المخزنجي كثيراً في قصة
« العصفاف » نجد الإجابة في القصص التي تناول عالم الطفولة
الضارب في جلور الطبيعة أو المحصور داخل الزنانات ففى
أول قصة - هذه اللحظة - نجد مفهوماً جديداً للظلمة

(بدا العالم حول كائنا ولد من جديد في هذه اللحظة . بدا
طازجاً وأليفاً خلال صفاء الظلمة ، حتى إن هواء الليل البارد
قد استحال نسيماً يربط جبهتي ، ويملا صدري بالانتعاش)
ص ٥

فالظلمة تعنى الانقباض والكآبة والوحشة ولكن هنا تغير
هذا المفهوم حيث صارت الظلمة صفاء ونقاء حينما يتقطع التيار
الكهري فجأة في الشارع الطويل فتجسد الأشياء في الظلام
لتشارك الإنسان في غنائه ووحدته وتحول إلى أرواح هائمة
لتنعم عالم الشفافية فنكتشف أن الظلام الحقيقي هو داخل
الإنسان وليس خارجه . في هذه القصة ينسج الكاتب علاقات
الوحدة والانطواء بالعالم الخيالي الرائق لتتصاعد في الظلمة أغنية
تلقائية ويغشى الإنسان عودة التيار بنفته . إنه نفس العالم في
قصة « يوم للمزيكا » عندما يتلاقى المسجونون في حوش
السجن بأطفال الملاهي الأيتام . هؤلاء الأطفال الذين فقدوا
حنان الدفء الاجتماعي والأبوة حين يفتنون ليتصاعد غلغهم
شجياً صادقاً ويستمتع لهم المساجين ويتخيّلونهم أبناءهم .

قال ما بيمينك يابن المقفع ؟ قلت : القلم
 قال ألق به يجمع الآن ما شئتوا
 من عيون وأذني وفم
 ستسمى الحصان حصاناً
 وتجعل منه مطيئتنا الطيعة
 وتسمى الرجال رجالاً ، وهذا الأمير الأصم
 سوف يرغمه الكاتبون على أن يشاورهم
 أو تسترد الجماهير بيعتها الضائعة
 مهدي بندق

وحين كتبت الخطاب رآه حبالاً تقيده فاستدار إلى
 تابعيه ، فقالوا :

تزدق منذ الشباب وحلّت به لعنة الفكر
 قال الأمير : خذوه

وسفيانُ يقطع من كل شلّو فيلقيه في الزيت
 والنارُ السنة غاضبة



دثار

محجوب موسى

تدثرت بي حين ثارت رياح الشتاء
وأحكمتني حول هيكلك المرتعش
وحين سرى الدفء في جسمك المتعش
نضوت الدثار وكورت به . . . ثم ألقيت للهواء
ولكن خيوطي ترفض أن تستجيب لهذا الجفاء
فما زال عطرك ينبض فيها حياه
يميد الذي بيننا نامة نامة . . . لحمة وسداه
فماذا تقولين للهجر يأكل من نفسه ؟
سيفنى كمثل الشموع
وحين أنا سيضوع
يغطي شذاه جفاك
وحين يحيى الشتاء . . وأغدو دثارا
فسوف تموت عليه يدالك

الإسكندرية : محجوب موسى

شعر قصائد قصيرة

(٥)

مجنونٌ شباكى بمصافير الصبح
لكنُ عصافير الصبح تُجنُّ
بشبابيكٍ أخرى

(٦)

دق الهاتف في منتصف الليل
فقلتُ
من يطلبنى في منتصف الحزن
أصحابى رحلوا
وحبيبى ضاع بمنتصف الدرب
لكنُ الهاتف ظل يدق ويعوى
حتى أيقظ نصف دجاجات البيت
فسحبت غطائى
وغفوت

(٧)

حين يجبرنى الأهل أنك قادمة
يبدأ البيت رحلته للنظام
كل شىء يتأدر موقعة
الفؤاد ، الأواى ،

(١)

حين أهدق في عينيك
لا أربح في أن أكتب أشعاراً أخرى

(٢)

إن ضاقت في عينيك الدنيا
هذا قلبى
يفتح أمام عيونك سهلاً ،
ومروجا وربعا ،
وحكايات طفوله !!

(٣)

قلبي طفلُ
وأنا أعلمُ
أنك عاشقة الأطفالُ

(٤)

يتوقع منى هذا الليل المغرور
أن أسهره
لكنى
خالفت ظنون الليل المغرور
ومثت

الحنين ، الملاءات ،
نافذة الحجرة المقفلة
ثم تحدث في داخلي الصلصلة
ثم تأتيني ، أصمت ،
يمضي بنا الوقت ،
تمضين للباب ،
أهمس في داخل :
سأحدثها المرة المقبلة !!

(٨)

(٩)

لماذا تعود العذارى حزينة
— لأن المدينة . . .
لو أننا أنزلنا هذا العشق على جبل
لنفتت
وبقيت أنا
مفتونا بالدهشة في عينيك
يا أنثى

(١٠)

حين مرت فتاة من الضوء
تلبس حلم الحقول
وتمشي كراقصة هزها العشق
صار فؤادي مخازن للشعر
أخذ منها متى شئت
عند قلوب السنين العجاف

لماذا يثور الجواد المتيقن
— لأن الطريق
لماذا يذوب الفؤاد الصباح ؟
— لأن الجراح
لماذا تن صواري السفينه ؟
— لأن الرياح

نجيم هادي : عزت الطبري



شعر | صورة شخصية للسيد مستريح البال

لم يكن يتعاملى كلام الكتب ،
(إنما مهممات النفوس الملوثة)
لم يكن ينحني للعواصف ،
حين تكسر أعمدة البرق ،
والشجر المتكبر ،
فوق سطوح الخيال ... !!
لم يكن يتمدد في الليل ،
حتى يشاهد أخبارنا ،
في مرايا الحضارة ،
أبطالنا في دروب الحروب
لم يكن يشرب الشاي بعد الغداء ،
وبعد العشاء ،
وفي سهرات التعب . !
ولكنه يُغلق الباب عند المساء ،
ويفتحه في الصباح ،
ويذهب للحقل يرؤيه من شوقه الغض ،
أغنية ساذجة ... !!
يشرب الماء ،
ياكل خبزاً ،
ويُلقي بأعضائه تحت ظل السُحب . !
يصحب الناي ،
يقاسمه عشقه للوجود . !
فإذا داعبته النسيمات راقصها ،
وآزغوى من شذاها ،
وظل يراقصها في حقول الربيع ،
إلى أن يؤذن « ديك » الحِثَام ،
ويرمى بأحزانه فوق نهر العنب ... !!
ضاحكٌ للغبار الذي يتطاير ،
من أرجل الخيل ،
حين تعابنها لحظة الدفء ،
والرغبة الجامعة
ضاحكٌ لرحيل الطيور المباغت ،
قبل أنفلاتِ النهار ... !!
ضاحكٌ لرجوع النجوم الحيارى ،
تشعشع فوق رؤوس الجبال
ضاحكٌ للدموع التي تتحدّر ،
من أعين العاشقين ،
يراهها سذاجة قَلْبَيْن ،
لم يحلما بالمحال ... !!
سألتُه الكواكبس ،
عن ليله المستحم ،

بماء الهنادة ،
أغمض عينيه . . غنى ،
وأطلق للحلم أفراسه الفزحية
سألته الفصول عن الليل ،
أخرج من جيبه قمرا ،
ظل يشدو على ضوءه ،
فأنحت نجمة تفرش الأرض زهرا ،
وظلا وماء ،
ولحنا يغطي الفصول ،
بأنوابه العبقريّة
سألته الكآبات عن وجهه الشففى ،
ففهقه ،

عن ثغره المتبسّم ،
أغنى قليلا ، وفهقه ،
عن سرّ تلك النجيمات ترحل ثم تؤوب . . ففهقه ،
عن عمره المتفجر بالضحكات ،
ففهقه ،
ثم تجرّع من راحتيه مياه الشروق ،
وراح يراقص غصنا طريا ،
إلى أن تولّت كآبات تلك السوّيعات ،
خلف السحاب المثار . . !!

كنت يوما صديقا له ،
قبل أن يقبّ الزمن المتفضن بالقلب ،
نعدو على صفحة العمر ،
نغمس أفراننا في الحقول ،
فنمو شجيرات ورد ،
تدأب وجه الفراشات ،
نزرع فوق الشواطيء أحلام قلّين ،
لم يعرفا الحزن والسهد ،
والآمنيات البعيدة . . !!
ظلّ يعدو على دربه المتفرد ،
لم تستطع قدماى ،

مجاراة هذا الرثوب ،
فغصت بطين الأسى ،
أكتشف ما طمرته المجازات والصّور اللولبيّة
جرفتني الحكايات ،
والكلمات التي نمتها عقول الخيال . .
ووهم الوصول إلى الحكمة الأبدية
بيننا سار ،
يرمى بأوراقه للرياح ويشدو ،
يكور حكيمته بين شذفيه ،
يصفقها في التراب ،
ويرقص حتى يغيب النهار . . !!

حين هبّ الغبار على النهر ،
لم يترك الناي ،
ظل يداعب عصفورة فوق غصن بعيد ،
ويصرخ : مالم يغار وللنهر ؟
إن أراقص عصفورك الذهبية . . !
ذات يوم . . ،
رمت بي خطاي ،
إلى حيث كنا نُسابق أيامنا ،
فارتحمت على كوميّة من هشيم الحقول ،
أقلبها بين كفى . . وأبكى ،
فيختلط الدمع بالضحكات الشحيّة . .
جاء ،

يلقى بخطواته الثقيلات ،
على جبهة الأرض ،
مرتمش الكف ،
يبكى ،
ويلهث ،
حتى رأى ؟
فلعلم خطواته ،
واستدار . .

القاهرة : محمد نهمى سند

شعر بَدائیة

لحظة .. نم نُصْغِي لِصَوْتِ هَيْلٍ
« .. هله الأغنيات التي جمعتنا
يُقبل اللحن ، والذكريات الحزينة
والنفوس الحيازي تذب احتراقاً ، وأرواحنا في صدهاء تسيل
لحظة .. ثم يبدأ ، بعد احتراق النفوس ، رحيل إلى المستحيل

رحلتي ابتدأت من هنا ، .. وأنا
من هنا .. حين قالوا بأن الهوى
من هنا - يا حبيبة - كان التحدي
عاشق زأفه الحب عند الرحيل
غاية ليس نحوها من سبيل
وكان العناد الذي لا يميل

رحلتي ابتدأت من خلال عيونك ، والدرب عمر طويل - طويل

عشقك البدء - أعرف - ما قبله كان لا شيء ، والبعد سرٌ جميل
يغشى خلف أفق من الأمنيات ، ويبعث منها الضياء النبيل
عشقك البدء ، .. ما أروع البدء حين يكون اختياراً بغير بديل

سامح درویش

شعر الانحناء مرة

وأنحنى
ويستبحن الميعاد والمصادفة
وحين يطلع النهار ؟ ..
تشككني سعادتي ..
تفور في عروقي الدماء ..
والكبرياء ..
والطبيعة المخالفة
تحوطن العيون ..
والظنون ..
والنصائح المجربة
واللافتات ..
والمقاطع الملتربة :
« هوّن عليك يا صديقنا ..
فالكبرياء في زماننا .. عزيزة مكلفة »

وأنحنى ..
ويصبح الرضا وسيلة .. وغاية .. وعادة ..
.. .. وفلسفة

وأنحنى
وأصبح الموصوف والصّفة

وحين يطلع النهار ،
تلسع الأشياء رأسى الملبّد الغيوم
وتنقر النوافذ المموم . . . أرسل النداء :
« بساعة . . فى هداة العيون والخراطير . .
من يشتري . . . قناعى المزيفة ؟ »

وأنحنى . .
وفى الدماء تنحنى إرادة الحياة
أموت فى الطريق . .
بين حجرى . . ودورة المياه
وحين يطلع النهار ، . .
- « ياليتة . . لا يطلع النهار » -

تقول صفحة الوفاة :
« الشاعر العظيم . . .
هل تذكرونه ؟
بالأمس بعد عمره المشرف الطويل
وشعرو المنق الجميل . . .
يا ألف حسرة عليه مات فى الحديقة المكيفة

وأنحنى . .
والانحناء (مرة) . .
لكل شيء ها هنا يُبيحنى

وأنحنى . .
لأننى . .
يربحنى . .
- « هل قلت صبار الانحناء عادة ؟؟ » -

أن
أنت
حـ

فى . . وأندح ندى يى يى

كفر صقر شرقية : محمد عبد الحفيظ

أفاعي الأرض تنهشني

عبد العزيز

وتحملني ثوابيت المنايا فوق مصلبة
وتلقيني على جبل
بوادٍ غبرذى زرع
ولا ضرع
وتسكب في شراييني أفاعي الأرض
أصنافاً من الأحزان لا أدرى مذاقتها
وتخويني
وتطويني .. خطايا الكون
في عسف
وفي خوفٍ أحاول صدّها عني
ولكني
أجدد بيعة الأحزان للكهان
أرسمها - جفونا فوق عيني
تظللني ..

أقدمها مراسيا لعقرب معبد الوادي
أعانفها تعاويذاً ، وأورادا لتحميني
وأسكب فيض أحزاني
دموعاً من بحور القهر ، ترويني
أسجلُ تلكم الأحداث فوق جدار معبدنا
لترويني
أسجلها على الجدران مظلمة
لأجيالٍ وأجيالٍ
لعلّ الظلم ينقشع
لعلّ الشمس تطلع في قرايطيس
ضياء لا لظى يقع
على الجدران يجرقها
ويغني ... !

أسوان : عبد العزيز

شعر حالات

حالات ، والقلب ارتحال للمدى ، والصوم جنة

- ١ -

حالٌ يراودني غداةَ البين
يُطر سبكي ندماً
ويقرؤني انتظار الدفء
ترسله الشمس المستكينه خلف نافذة
مطرزة الحواف
وعد أبسطه الكلام ، فلتقى زمراً
نكايد وجذنا حتى انتصاف الليل
نقرأ وردنا حتى انبلاج الفجر
نتعش للمساء
والبحر معقود على قسماطينا ، مهرأ حرون
يتقلد اللغة الجسورة برهة
كي يرتقى درج النبوة
يرسل اللغة الكهانة ، والتمنى
ويرود أروقة اللقاء الموسمي
ليجتلي النجم البعيد ، بكلمة محمومة
بين التراتيل - الهتاف
يمتاز أروقة البلاد إلى الفضاء

ويستوى سيقاً ورغبةً
ويجالدُ الليلَ المعصى برمحه - المحني
ذي الشعبِ الثلاثِ

- ٢ -

حالٌ يمد رسائلَ الصمتِ المجففِ بيننا
ويبيع أحلامَ الفراشةِ بالذهولِ
ويرتجى أمنَ السكينةِ بالثولِ
ويعتلُ السمتَ الصموتِ
ويسدُّ بين عيوننا والشمسِ نافذةَ الحنينِ
فترتدى زهَجُ التراجعِ
نصطلُ الحرفَ المحايدَ
وانتجارُ الأسئلةِ
ونعائشُ العمرِ الخريفِ الملامحِ
وانشطارُ القلبِ بين صحابيتينِ
صحابةِ ثألي . . .
بما لا تشهى الأرضُ التوارِ
وسحابةٍ - تنسابُ عبر الأفقِ -
تحملُ للمدى . . صوتَ انكسارِ

حالاًني ، والقلبُ ارتحالٌ للمدى ، والصومُ جنةٌ

بركة السح - عبد الستار محمد البلشي



وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
كورنيش النيل - بولاق - القاهرة
«نادى الكتاب»

تعلن الهيئة المصرية العامة للكتاب عن افتتاح مشروع :

«نادى الكتاب»

الذى يضمن لك تكوين مكتبة شخصية فى بيتك من الكتب التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب فى مختلف فروع المعرفة (آداب - فنون - علوم - سياحة اقتصاد - إحصائيات - تراث - أطفال) طبيعة النادى

١- تحصل على شهر قائم بالكتب المتوفرة التى يضمها النادى لتختار منها ما يناسبك .

٢- يضمن لك النادى وصول عشرة كتب فى كل شهر من الموضوعات التى تختارها بسعر التكلفة ويخضعهم يصل إلى ٥٠ ٪ .

٣- قيمة الاشتراك فى النادى جنيه واحد فى العام مقابل كرتى العضوية والحق فى الحصول على مجموعات من كتب النادى المتتالية كل أول شهر .

مع تحيات الهيئة العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة / د. سمير رمضان



استمارة اشتراك نادى الكتاب

الاسم :

العنوان :

الموضوعات التى ترغب القراءة فيها

شعر | هل المزن تحمل غير امطر

- لأنك ، حين تغادر وجه البلاد ..
تصير الحكايا بلون الدماء ..
بلون السؤال ..
بلون الجدار المقابل ..
لون السفر . ١
- أخاف الرحيل ..
وتهرب .. لكنه القلب هذا الذي يخفق الآن .
وتهرب .. لكنه الجرح هذا الذي يطلع الآن .
فكيف الفرار ..
وكيف القرار ..
وكيف تصير المسافة بيني .. وبينك قوس قزح .
وكيف تصير خريطة قلبك حين تعود .
وكيف تصير الحكايا بعينيك .. ،
(لحظة أن يفتح الباب ..
ندخل فصلاً جديداً ..
من العمر ..
والحب ..
والشعر ..
والأسئلة)
هل الجرح يحمل غير النزيف .. ،
- وغير الحريف ..
الذي يغفل صهوة القلب ..
(ذلك المسافر عبر نجوم السواد المكابر)
أنت على البعد ..
ما زلت تغلّك خطأ هزلاً .
يردك عن أن تعيد الصباح إليك . ،
فرّد إلى سنين العمر . ،
ودرباً وعر .
ورد إلى بقايا النشيج ..
ولون الأريج
وحلم السفر
هل المزن تحمل غير المطر . ١٢
(وحين تعود .. ،
أفرق في البحر طيرى .. ،
وأهرب . ١
تأتي النوارس بالحب .. والحلم ..
لكنني الآن أسقط .. ،
من وطأة البوح والأسئلة
فأنت كما أنت .. ،
لا تستريح بعينك عيني . ١

وقبل بلوغ مصبُ النهر ؟
هل المُرْنُ تحملُ غيرَ المطر ؟
فكيف يضيئُ بعينيك ضوءَ النهار . . ،
وتلك القوافل مرّت عليك . ،
فلا أنت أسلمتَ للصبح عينا . ،
ولا أنت حاذيتَ ضوءَ القمر . !

الاسكندرية : ناجي عبد اللطيف

فكيف أسلمُ للموت . . لك ؟ !
وكيف أردُّ عنك الغناءَ الهزيل . .
وأدفعُ عنكَ سؤالَ الملوك ؟
فأنت كما أنت . .
لا تستريحُ بعينيك عيني . !
فهل تدركُ الشمس قبل الأقول . . ،





القصة

- | | |
|---------------------|-------------------------|
| منى حلمى | ○ الليلة تزوجت أخى |
| يوسف أبورية | ○ لسة نار |
| محمد سليمان | ○ علامات الاستفهام |
| شوقى فهم | ○ الراقصة |
| سمير رمزى المنزلاوى | ○ المجنون |
| سمير الفيل | ○ حكاية من الزمن الردىء |
| بلر عبد العظيم محمد | ○ الرصد |

المسرحية
○ سالومى

محمد سلماوى

قصة الليلة تزوجت أختي

خرجت . تركت الحفل مرتبكة . حتى إنني نسيت الشال الصوف الذي كان معي . أسرع إلى البيت . فإذا به قد غاب عن الحياة .

منذ ذلك التاريخ البعيد وأنا أَسْأَلُ : هل يشعر الإنسان مسبقاً بموت مَنْ يجب منذ ذلك التاريخ البعيد ، وأنا أحمل «للأوبرج» ، هذا التساؤل الذي لم يرد عليه حتى الآن . منذ ذلك التاريخ ، أحل له حلاً من الإجابة . الليلة ، ترى هل يرد ، وكيف .

بعد لحظات سأشهد زفاف أختي . وعيت في الدنيا على قول يصفها بأنها ليست شقيقتي بقولون «أختك فقط من الأب» وكم حيرني الفرق لوقت طويل ، بعد لحظات ، ستزوج أختي الوحيدة . لا أكاد أصدق الأمر . لا أكاد أستوعب مرور الزمن . حقا ، كبرت أختي بشيء جيل أن تكبر أختي وأنا لم أكبر بعد . أوقفتي المقارنة . إذا كانت حقا كبرت فلابد أن أكون قد كبرت أنا الأخرى مثلها . لا ليس مثلها ، بل أكثر منها . تذكرت أنها تصغرنى بهما .

أنا وأختي لم نعيش أبداً معا . كانت دائماً مع أمها والأب المشترك ، وكنت دائماً أنا مع أمي . كنا نلتقي في طفولتنا بين الحين والآخر . وكان الصمت بيننا أكثر من الكلام . . . وتمر السنوات ، تكبر هي وأنا أكبر ، وتكتشف أشياء تكبر بيننا . أصبحت صديقتي الحميمة الوحيدة ، وأصبحت أنا في حياتها لحظة صدق نادرة . لم تكن تتوقع كل ما أصبح يثير متعة

أشعر أنني لست أنا في هذا الشوب الطويل المخصص للسهرات . أكثر من مرة أوشكت على التحرر منه ، وقيل أن أفضل تستعيد كلمات أختي في الهاتف منقطعها ، تسبقني وتبقيه بإحكام على جسدي فاقد الهوية : «ألا يكفي أنك لا تضعين ماكياج ولا تذهين لتصفيف شعرك ، ترمين أيضاً الظهور بوب عادي في مثل هذه السهرة ١٩»

أقود سيارتي الصغيرة متجهة إلى «أوبرج الأهرام» حيث مكان الحفلة . الطريق من بيتي في «الجيزة» إلى «الأوبرج» ليس طويلاً لكن تدفق الحواطر في نفسي وتداخل مشاعري . جعلاني أشعر أن المسافة ليست بالقرب المعهود .

لم أذهب أبداً إلى «الأوبرج» ومع ذلك تربطني به علاقة بدأت منذ طفولتي . ذات يوم ، كنت أتفرج على بعض الصور القديمة لأمي . توقفت عند صورة أجملت في «الأوبرج» ، وتحته كتب التاريخ بلون أسود في مجلة من أمه . تظهر أُمي في الصورة وسط مجموعة من الناس ، حزينة وشاردة . أثارت الصورة فضولي . أعجلتها ضمن محتوياتي ، وسألت أُمي عن سبب الحزن والشدة . قالت وفي عينيها احتضان مرخب بفضولي : «في تلك الليلة كنت مدعوة إلى حفل في «الأوبرج» ضمن مجموعة كبيرة من زملائي وزميلاتي الأطباء والطبيبات .

ذهبت للحفل وأنا أشعر بانقباض لا أعرف له مبرراً . ولم يمض وقت طويل حتى جامعي تليفون يخبرني بأن أمي في حالة تمب شديد . فقد كانت عاقبة أن أترك العنوان ورمم التليفون كلما

تواجدنا معا . ولم تكن تتوقع تشابهنا إلى هذه الدرجة . فنحن نفلسف الحياة بشكل متقارب . أحلامنا أكبر دأثنا من قدرتنا على الحركة . .

اكتشفنا أن لحظات المماناة تفوق لحظات الفرح . . نعشق الحرية والقراءة والسير . وبدخلنا حنين لم يرتو لأصداقنا يدعونا إلى جلسة مسرح . واكتشفنا أن «الأب» كان - كما يقولون - مشتركا : وراثنا كروما مبالغا فيه . وراثنا شكل انسياب العين . وراثنا لقب العائلة النازحة من الريف ، وراثنا حبا عمدا لفعل الخير ، وراثنا عدم التلازم مع موج البحر .

تقاربت أنا وأختي إلى درجة شعرت معها أنها - بتشابهها معي ، واختلافها عني - تمكس الجزء الآخر من نفسي ، أو الوجه الآخر للأخر للأخر حتى صوبتها يشبه صوتي . والليلة ، تتزوج . الليلة يتزوج الجزء الأخر مني .

ولأنني أحبها ، سألتها كثيراً إن كانت تحب إلى درجة الاشتياق للزواج منه . لأنني أحبها ، أحببت - لأول مرة - فكرة الارتباط . ولأنني أحبها ، وافقت على الدعوة ، رغم أنني اعتذر عن حفلات أقرب الأصداقيولأننا الجزء الأخر من نفسي ، نحمل الثوب الذي يفقد شعوري بنفسي .

دخلت بسيارتي إلى «الأوبرج» . عدد كبير من السيارات يقف عند المدخل . عدد كبير من الناس ينتظر . نزلت من السيارة لمحت شجرة وحيدة . انجذبت إليها . استندت ظهري أقرب ما يجتد وأنظر بحبي أختي أنظر إلى الوجوه . لا أشعر بالراحة ، ولا أشعر بالأنفة . البعض يحاول تخمين من أكون . . البعض يحاول تقدير تكلفة الثوب الطويل . كم أكره الانتظار خاصة إذا شاركني فيه آخرون قالت لي أختي : «لن تكتمل فرحتي إلا بمجيئك» . أخلت استعيد هذه الجملة كلما هاجمني الملل لقد جئت بما أختي ، أما أنت . . . توقفت خواطري على ضجة مفاجئة تقترب من المكان . وبعد لحظات تدخل أربع سيارات مزخرفة بورق ملون ومغطاة بالورود ، يسبقها زغاريد وتصفيق على إشباع لمن يلمس العروس والعريس . أدهشتني نفسي وهي تحاول التركيز في التقاط طقوس أول زفة أراها في حياتي .

أختي في فستان أبيض طويل . تضع طرحة بيضاء ممتلئة من الراس إلى الأرض - شعرها منساب على كتفيها . . الفستان يلمع . الطرحة تلمع عقد حول الرقبة يلمع . الماكياج يلمع . شعرها يلمع . لكنني كنت أبحت عن لمعان عينيها الخضراوين ، هو ، بجانباتها في بلمة سوداء تلمع . شعره المصفف بعناية يلمع . يبلو أنيقا . يبدو عريسا .

يسيران يبطله على دفقات الدفوف . وعلى إيقاع أغنيات الفرح . يوزعان الابتسامات والنظرات . في المقدمة ثلاث فتيات صغيرات يحملن شموعا بيضاء طويلة . ومن الورد والجانبين نساء يثرن أشياء صغيرة تلعب في الهواء . وتلمس رأس العروسة والعريس ثم تهوى على الأرض مستسلمة لضغط الأحذية اللامعة .

وفجأة ، يظهر شاب لا أدري من أين ، صوته مرتفع ، في يده كاميرا . ويخترق الناس بعنف دون كلمة اعتذار . يبدأ في التقاط صور مع كل خطوة في الزفة . استغرقت هذه الأمور كثيراً من الوقت . بعدها وجلدت نفسي جالسة داخل قاعة السهرة . موائد كثيرة تم حجزها لأكثر من احتفال زفاف . أملي مائدة طويلة مغطاة بفرفش أحمر مزخرف ببعض البقع بيضاء اللون ومتناثرة دون متعلقين لحظات امتلات المقاعد الخالية المجاورة بمائدة إلى لا أعرفها . كما امتلات المقاعد المبنية بمائدات أخرى جاءت تعلن أنها الليلة في حالة فرح .

بدأ الفضول في العيون ، وبدأت الثروة العائلية . اقتربت حتى سيدة ذات وجه بشوش . سألني : «أنت فلاتة ، أخت العروس الكبرى ، أليس كذلك ؟» قلت «نعم» قالت وأنا عمتك الكبرى القيمة في الاسكندرية ، كنت طفلة صغيرة حينما رأيك آخر مرة !! فرحت ، ليس لأنها عمتي ، ولكن لأن ملاهي مازالت في ذاكرتها تبادلنا قبله حملت إلى راحة البحر . ثم أشارت إلى فتاة تجلس على مقربة من العروس قائلة : «ابنتي الصغرى ، وهذا زوجها الذي يشعل لها السجارة» . تساملت : «هل تزوجت ؟» قلت : «لا» وبدأ التساؤل غريبا . بعد فترة ابتعاد طويلة ، يكون من الطبيعي أكثر أن يسأل الإنسان عن عمله في الحياة أولا .

تولت عمتي مهمة التعارف بيني وبين أفراد العائلة لم يظهروا جميعا الدرجة نفسها من الترحيب . لكنهم جميعا بلا استثناء أظهروا الدرجة نفسها من الاندهاش : «كيف وأنا أكبر من العروس لم أتزوج حتى الآن» جميعا بلا استثناء ، أنبأوا حديثهم السريع معي بكلمة «مقبالك» التي وصلتنا بمنزلة بالأسى والشفقة ، أكثر من امتزاجها بالعمى البسيط للتمنى .

حتى الآن ، لم أكلم أختي قمت من مكان وذهبت إليها . لم يكن الأمر سهلا . كان علي أن أخترق تداعيل الناس وكلماتهم المبهمة . رأيت أختي ، فمدت يدها تساعدا على الاقتراب . مددت يدي . وتلامست اليدين . يدها اليسرى تلمع بالخاتم الذهبي ويدي اليسرى الخالية . قلت وأنا أقبلها : «ميروك» تبدين رائعة الليلة قبلتي . نظرت إلى الثوب الطويل وقالت :

واشكرك على المجيء به، ولأنها الجزء الآخر من نفسى ، لم تقل لى : وعقبالك . قدمت التهنئة للعريس الذى ردة التهنئة يديه أكثر منه بعينيه .

عدت إلى مكانى بإحساس من أراح عينا ثقيلان كاهله .

يفتح العريس علبة قفيفة حواء ويخرج منها سلسلة تلمع . يصفق الجميع ويسألونه رفعها لأهل ليروها بوضوح . يفعل مبتسما ، ثم يلقيها حول اليد اليسرى لأخفى . يحكم إغلاقها . وفجأة ، يظهر الشاب ذو الكاميرا والصوت المرتفع من مكان مجهول . يهرول إلى مائدة العروس والعريس ، ويطلب منها قبلة . تتعالى أصوات الضيوف ، وتصفيق طويل يصير على رؤية أول لحظة حب خاصة . يقترب العريس من أخفى ، تقترب أخفى من العريس ، يسرى هدوء مفاجئ ، ولحظة تلامس الشفتين يلتقط الشاب الصورة ثم يعود المكان إلى صخبه .

أما أنا فقد أوقفت لحظة تلامس الشفتين في مقارنة مع لحظة أخرى يرجع تاريخها إلى ما يقرب العام . كنت في زيارة لأبى ذات مساء سمعت أصواتا مرتفعة أتية من حجرة أخفى دخلت الحجره ، فإذا بأبى وأخفى في مناقشة محددة أقرب إلى الشجار يقول لها : ورضا عنك ستزوجينه . أصغرتك تزوجن ولدوين أطفال الآن . ماذا تنتظرين . وهو عريس لا ينقصه شيء ، يكفى أنه ابن صحتك ، ترد أخفى بعصبية وغضب : «لن أتزوج بهذا الشكل ، وبالذات لن أتزوج وهو كان أصغر رجل في الدنيا» . حاولت التدخل لتهذه الأمر وقبل اكتمال محاولتى ، فوجئت بصفحة مدوية تهوى على وجه أخفى . تجمدت لما رأيته . أذهلتنى بصمات أبى الغليظة على بشرتها البيضاء . نظرت إلى أمها التى ردت قبل أن أسأله : «ابنته وهو حرّ فيها» أنظر إلى أبى يقول لى : «لقد تأثرت بأفكارك ، هل تظنين كل البنات مثلك ، أنت السبب» مرة أخرى ، اتجمدت في مكانى ، ويصيحى ذهول . أنظر إلى أخفى ، تبعده عينيها الحضرابين الممثلتين بالدموع والذعر ، ويجرى إلى الشرفة مهددة بإلقاء نفسها . يجرى ورامها ليترك بصمات على الحذاء الآخر . تجرى أمها خائفة من احتمال فقدان ابنتها ، وأجرى أنا هاربة إلى بيت أمى ، ومازلت بعد في حالة ذهول . لكنه ذهول في أعماقه رضا . ولحظتها أحبت أمى أكثر. لولا أنها طلقت من هذا الرجل وأخذتني إليها ، لكنت الآن مع أب يعطى نفسه الحق في أن يصفقني لأن لى رأيا وليس لى زوج .

وأذكر بعد عدة أشهر ، أن جاءتنى أخفى تقول : «حين عرفته أكثر أحببته ، تصورى بابا الآن لا يوافق على الزواج

منه ، ويتشاجر معى كل يوم حتى أتركه لكننى أكدت له أننى لن أتزوج غيره ، فقال إنه لن يحضر الزفاف . هل تتصورى ما يحدث الآن وهو الذى ضربنى يوما لأتزوج» .

الآن ، أثبت لقطة القبلة ولقطة الصفحة وأفكر : كم تختلفان ، وكما تتشابهان !!

بدأ برنامج السهرة المصاحب للعشاء .

رجل تجاوز من العمر الكثير ، يدور بين الموائد ، يضع الأطباق وأصناف الطعام . ولا ينظر إلينا . فقرات متتالية من استعراضات الرقص - المتنوعة الملابس والأداء والألحان ، المتنوعة في درجة الضوضاء - لتحاول انتزاع التصفيق وابتسامات الاستحسان شيء مشترك لفت انتباهى ، جسم المرأة الراقصة شبه العارى ، شبه المتحدى لكل حركات تحرير المرأة من استغلالها في العرى . تأمل الوجهه حولى ، الرجال ينظرون بهم ، بشهوة ، وترتفع أصواتهم كلما تحرك الجسد بشكل أكثر إثارة . النساء ينظرن بأحاسيس يختلط فيها الأسى ، بالالزجاج ، الاستمتاع والحقد . أحس بالعب ، وأحس بالاختناق ولم تكن العشر دقائق المعلنة كاستراحة ، كافية للراحة . إذ ما لبث أن أعلن عن وصلة الرقص الشرقى . . وتلقى الضيوف الإعلان بالصغير والتصفيق .

ورقصت الراقصة .

إننى عاشقة للرقص . وأمارسه كلما أتيت في مساحة واسعة ، وأنغام منسجمة مع مكونات دمي . ولا تتوقف حركتى إلا بانتهاء الأنغام أو بالإرهاق الذى أراه غير جدير برشاقة الموسيقى وكثيرا ما حملت بأتى راقصة ، وكثيرا ما كتبت عن عشقى للرقص ، وعن احترامى للجسد حين يتوحد مع عزف الأوتار . ومع ذلك فإننى لم أستمتع كهؤلاء الناس بما تفعله الراقصة . لم تحركى ، لحظة ، حركتها .

لم أرقصا بل استعراضا للعرى المهتر . وأنا الرقص عندى فلسفة توحد العقل والجسد في لحظة حركة . الرقص عندى مثل الجنس ، من الأشياء النادرة في الحياة . الشيطان الوحيدان اللذان يسمحان بتوحد الإنسان ، في الرقص أو في الجنس يصبح وحدة منسجمة راقية ، تسعى إلى شكل أعلى للوجود ، غير قابلة للتجزئة ، ولا تعرف التناقض .

مازلت الراقصة تحتر ببدلة الرقص اللامعة والمتغيرة مع كل فقرة تتنقل بين الموائد مبتسمة ، وتتسع ابتسامتها بضيق المسافة بينها وبين موائد الفرح . اقتربت من أخفى وعريسها ، وفقت بينهما ، وهنا يظهر الشاب ذو الكاميرا ويلتقط صورة ثم تدعوهما

للنبوض وتزفها حول القاعة المستديرة . تفعل هذا مع كل عروس وعريس ، وكان الأمر جزءاً من تعاقب العمل . ولا أعرف سبب التصفيق الطويل حيناً تتوسط الراقصة مائلة الفرح وتشير بأخذ صورة . ومع كل زفة ، يبت كل عروس مشابهة للآخرى ، ويبدأ كل عريس مشابه للآخر . هي ، تتأبط ذراعها في زهو ، وتحاول في المحاولات المتعددة استعراض فستان الفرح ، والأشياء اللامعة التي قدمها العريس ، وتبتسم للراقصة أكثر من ابتسامها للعريس . هو ، يسير غتالاً وكأنه يعرض ما يمتلك ، ويحاول بنظراته إقناع الضيوف أن عروسه أجمل عروس ، وما يلمع في يديها أغلى ما يلمع في القاعة . اختلقت أختي وعريسها في شيء واحد . ابتسمت أختي لعريسها أكثر من ابتسامها للراقصة ، وهو كان العريس الوحيد المختال في بدلة سوداء .

بعد لحظات ، طلبت الراقصة من الضيوف التصفيق مع الإيقاع وفي الحال صفقوا جميعاً ، إلا أنا . نظرت الراقصة إلى مندهشة ، بل مستكة جرات على رفض طلبها . كانت الحافاة لحنا من ألحان «فريد» نهتد ارتياحاً بعد أن تملكني الإرهاق الشديد . فقد كان الشيء الوحيد الذي سمح لي بلحظة استمتاع . . ولحظة تذكر عشقي القديم لموسيقى «فريد» .

بعد انتهاء برنامج الرقص والعشاء . وقف الجميع وساروا وراء العروس والعريس يتبادلون الضحك والكلمات القصيرة . سبتهم بصعوبة لأسلم على أختي قبل أن تنوء في

الزحام . كنت أعرف أنها ستقضي الليلة في إحدى الفنادق ثم تسافر الغد في رحلة شهر العسل . قبلتها مرة أخرى في لحظة احتضان سريعة . . قلت لها : «اتصل فور عودتك» ترد : «بالتأكيد وسنعرف من فينا التي ستغير رأياها» ضحكنا ، وضحك العريس وإن لم يعرف لماذا نضحك .

انتزعت نفسي ثغرة بين الناس ولم أصلق تواجدى المفاجيء في الهواء . جريت إلى سيارتي الصغيرة بشوق زائد أدهشني، دخلتها . أحكمت إغلاق الباب . فتحت النافذة الصغيرة الجانبية من الناحية اليمنى . أدت المحرك أدت موسيقى هادئة سارت العربة الصغيرة تقطع الطريق في هدوء منساب مع الأنفاس ، ومع نسيم الليل الداخل باستحياء .

ومثلما كان الذهب تمثلنا بالأحاسيس ، كان أيضاً الإياب . أشياء متداخلة أحسها وفي اللحظة نفسها أحس بنقيضها . راحة متمزجة بتعب ، رضا يشوبه قلق . استرخاء يرقد بين توتر . تركيز الفكر الشارد في التنوع . وضوح الرؤية المغلف بالضباب ، والتأكد السابح في عدم اليقين لكنني في الحقيقة ، كنت مستمتعة مع كل هذه الأمور . والسبب ليس لأنني أعشق احتواء المتناقضات في اللحظة نفسها ، الأمر الذي جعلني مغرمة بالفلسفة ولكن لأنني بعد لحظات قصيرة سأفعل الشيء الذي طال الليلة اشتياقي إليه . وبعد لحظات قصيرة سأخلع الثوب الطويل المخصص للسهرات . . بعد لحظات قصيرة ، سأستعيد شعوري بنفسى .

القاهرة : منس حلمس



قصته تسعة نار

وسحبت الفأس الصغيرة والكوز ، وزوجة أبي كانت قد لمحتني بطرف عينها فسألتني عما أفعل ، ودعكت عينا المحفقتين بسبب الدخان قلت : ولا حاجة .

وجريت إلى الخارج ، تأملت «المرجيحة» مرة أخرى وطردت العز التي كانت تشب على قدميها لتتضمم أطراف الحيشة .

كان زرعنا يمتد - وراء السور - خضرة شاسعة تنتهي عند صف العبل المخفى في دخان الهجيرة، ورأيت «أبو سليمان» عند التوتة البعيدة يقرب ورق اللوز من أفواه الماشية ويضع كفه فوق عينيه وينظر جهة الدار ، شافني فأشار إلى فحركت له يدي بمدة وسرة وقلت في صوت لم يسمعه غيري : لسه .

على الجسر كومت التراب الناعم ، ثم فرشته على هيئة مستطيل ومسحته بضغظات خفيفة من كفي واشترزت كمية منه لصنع القناة والساقية ، وبالفأس صنعت خطوطاً صغيرة .

قبل أن ألحج السيارة مقبلة عند أول دور العزبة كنت قد انتهيت من رى الأرض وغرس الأغصان فيها وتركتها لتجف ورحت أفكر في هذه الليلة التي ساقضها مع أبناء الأخت الكبيرة المقبلين من المدينة وقلت لنفسى : هنا نحن سنعيد الليالي التي قضيناها في البلد قبل أن يسكن أبي جدهم في هذه الدار سيضمون لنا كتبنا حجرة الجلوس ، ونجتمع فوقها لنعلب «جمال المالح» وأمك في العش» وسأقف فوقها لأقلد هم

○ بعد أن تأكدت من متانة الجبل ، الربوط بفرع الشجرة العجوز النائم على حطب الدار ، أحضرت لوح الخشب العريض ، وثبته بطرف الجبل ، وطبقت الحيشة عليه ، وربطتها بقطعتين من التيل ، جلست بين الحبلين ودفعت رجل بالأرض ، وصعدت إلى أعلى وهبطت إلى أسفل ، فانخلع الفرع قليلاً وطفقت مرة واحدة بفعل ثقل عليه ، وقلت : الآن وقد أعددت «المرجيحة» فماذا أفعل ؟ هل أصعد إلى ذكر التوت لأراهم وهم قادمون من بعيد فأكون أول المخيرين بقدمهم ؟ أم أنشغل بعمل ما فيأتون فجأة ، وأنا منهمك في هذا العمل ، فأبدو كمن أخذ بحضورهم المفاجيء ؟

وفكرت في أن أسحب الفأس الصغيرة وأقيم لي أرضاً أروبا من ماء التوتة ورأيت أن هذا سيجعلهم يقفون متدهشين من أرضي الصغير المخططة والمروية بماء ساقية من طين تكون بأعلى المنحدر .

ودخلت إلى الدار ، كان أبي لم يزل على فرشته بالصالة خلف الباب الكبير بانتظارهم وكانت زوجة أبي مع واحدة من زوجات أبنائها وواحدة من نسوة العزبة كن متواريات في دخان الكانون يصفغن أصابع المحشى في الحلة الكبيرة المسودة التمر ، وكان فخذ ذكر البط السمين يبرز من تحت الغطاء الذي تسيل من تحته رغاوى تقطر على النار فيتغير لونها ، فسألني أبي عما إذا كنت لمحت عربة على الطريق، قلت : لا . وطلب منى أن أفرغ من لعبي لأراهي الطريق : قلت : حاضر ودخلت حجرة الفرن

خالفى وهى تمشى بسمتها كبطمة مزعطة ، وسألتى لهم دور الولد «ميمى» الذى مثله على مسرح المدرسة .

وقد كنت لو أن أمى حققت رغبى فى إحضار أمى وإخوتى فيسكنهم واحدة من حجرات هذه الدار ، لتكون بالقرب منه ، بدلاً من تركنا وحدنا مع أمى فى البلد ، بينما هو يقضى يومه ما بين الطاحونة هناك ثم العودة هنا آخر النهار ، ليكون قريباً من رجاله وزرعه ، ومن زوجته القديمة .

وقفت عجلة السيارة على حد حقل الصغير ، فمالت بعض الأغصان وكان عيال العزبة قد رأوا غبارها ، وسمعا صوت مؤنورها ، فالتبوا تاركين المصاهير على الجسر واجتمعوا فى أسماهم يتحسسون جسد السيارة الناعم .

رأيت أخفى فى المقدمة إلى جوار السائق ومعهما البنت الصغيرة أما «ميمى» وأختها الكبرى فكانتا على الكرسي الخلفى العريض ، فتحت الباب الأمامى وسلمت على أخفى ، ونظرت بانتماسة إلى البنت الصغيرة ، دون أن أسلم عليها ، وكذلك فعلت مع الآخرين كانت البهجة تزغلل عيني عما أخرجنى فى تحيتها ساروا خلف أمهم ، فأقبل عليهم أبى مرحباً ، وخرجت زوجة أبى تمسح يدها بديل جلبابها ، وقالت كل واحد منهم على خده والمرأتان اللتان تعملان فى خدمتها وقفنا على العتبة مشرقتين ومخرجتين من ملابسها المتسعة ، ومن رائحة الطبخ التى تفوح منها .

أمرتنى زوجة أبى بإحضار مساند الكنب ، وجعلتها بين ظهور الصيوف والحائط الذى تبارقشته من كثرة الاحتكاك .

ووقفت أنا على العتبة أتابع ترحيب أبى بابتنته ، وسؤاله عن زوجها والأحوال وكنت بانتظار أن يقبلى إلى «ميمى» نظرة فاشير إليه بالقيام لنبدأ لعبنا بعيداً عن الكبار وفى غفلة منى رأيت فجأة فى الجرن يسألنى عن المجلة الصغيرة التى قال أبى إنها ولدت هذا الأسبوع فقلت إنها بالداخل ، وسألنى عن الحمارة فقلت إنها بالداخل أيضاً ، وجلسنا فترة تحت جذع الشجرة العجوز وكنت أمزّ المرجيحة الفارغة من حين لأخر ليلفت إليها ، ولكنه لم يتم وسألنى عن الجنية التى يخلف الدار المقابلة ، فقلت هى جنية «عبد الرحيم» يزرع فيها الجوافة والمناصير والليمون فطلب منى الذهاب إليها لنقطف بعض الفاكهة فقلت لا أستطيع فقال ولكن جدى يقول هى ملكنا ، فأوضحته له بأنها بالفعل تعتبر من أملاكنا ، ولكن القضية لم تحكم بعد ، فأبى الذى اشتري — بمشراكة أبوك — دور هذه العزبة بحقولها الصغيرة التى تمتد خلفها لم يضع يده على شيء منها فرجل هذه العزبة دفعوا أثماناً لها فى المحكمة ولا بد أن تحكم لأحد من

الطرفين وأبى يقول إنه سيكسب هذه القضية بحكم الشفعة فأرضه الواسعة هذه تعطيه الحق فى شراء الأراضى الباقية بما فيها العزبة وأصحاب هذه الدور قد فعوا فلوسها مؤخراً وهم فى صراع مع أبى حتى هذه اللحظة فكل يوم يسمسون له نعمة . أو يقلعون له زرة وأبى يقول إنهم مسلحون ولهذا فقد اشترى بندقية مرخصة علقها على عمود السرير ، ونحن نخشى أن تقترب منهم . وهم يتهزون الفرصة لإيذائنا عدا شيخ العزبة الذى يزور أبى فى الطاحونة مرات كثيرة .

وعندنا أنا وهو نحو الدار لنشارك البنيتين اللتين خرجتا فركبت واحدة منها «المرجيحة» والأخرى وقفت خلفها تدفعها من ظهرها ، والراكبة تطلق صراخاً رقيقاً به زعر ودلع وقتت معه جوار الجذع أنظر لعيني بفخر وأخبر فرصة أن يطلبوا منى ركبها لأرىم كيف أستطيع دفعها حتى أرى صناديق الغلال فوق السطح .

على الغداء تحدث أبى مع الأخت الكبيرة عن الأرض وكيف أنه لم يعد يجد الرجال الذين يقومون بفلاحتها ، فهم يفضلون الالتحاق بالأعمال الحكومية المضمونة ، بدلاً من القيام بأعمال الزراعة الشاقة وطلب منها أن تحدث زوجها فى هذا الموضوع ، فهو سينهى معه عقد الإيجار وإن كان يرغب فى مستأجرين فمن الأفضل أن يقسمها بين ولديه الكبيرين وهما بالطبع خير من الغريب ، فهو نفسه — يفكر فى أن يعطى أرضه لواحد منها للإشراف عليها مقابل النصف—فمنه لم تعد تسمح بالإشراف على الطاحونة والأراضى فى وقت واحد .

وتحدثت معه حول بيع دور العزبة لأهلها . فقال إن هذا لم يكن أوانه وسيتم ذلك بعد كسب القضية وسوف يستولى ذلك بنفسه على أن يكون الثمن مناصفة مع زوجها، وقال إن زوجها قال له حين زاره فى مكانه بالمدينة : البيع أنت وشطارك وإن حصلت على ثمن زيادة فوق الخسرين للقيراط فهو لك . وقال أبى إن هؤلاء الفلاحين ماكرون جداً . فلن يرفعوا المبلغ إلى هذا الحد ، وإنه — هنا — يروا جههم بمفرده ، وزوجها لا يعلم شيئاً عما يحدث معهم ، على الإطلاق فقالت له : البركة فيك .

وبعد أن رفعت المائدة طلبوا الشاى ، فطلعت أنا بصنعه فقالت زوجة أبى : أنت أفضل من يعمل الشاى .

وأمرت زوجة أبى بأن تحضر لى وابور السبروتو والكنكة والأكواب ، جمعت كل هذه العدة ودخلت بها حجرة الكنب أشعلت الوابور يعود ثقاب بعد أن عصرت شريطه لأخرج السبروتو من داخله ووضعت الكنكة وريعت رجل ، وجلست عمسكاً بيدي الكنكة مترياً فوران الماء الذى سيغل مع حفنة

الشاى التى دلقتها عليه ، وفكرت فى أننى سأصاحب «ميمى» وأخواته البنات إلى الغيط ، لتجتمع بعض كيزان الدرة لنشويها بعد قدوم الليل فى رابية ساشعلها أمام الدار من حطب القطن ، وستتأخر فى الزرع حتى يفوت موعد عودى إلى البلد ، ويذهب «أبو سليمان» بالبقرة والحمار إلى دارنا هناك ، فلم يعد من الضروري للحاق به ، وأبيت معهم هنا هذه الليلة .

وجدت طبقة الشاى المكونة على سطح الماء تنتفخ حتى تصل إلى الحافة ، وكادت تطفح من جوانب الكنكة غير أننى أسرعت بانتشالها من فوق النار ، وإذا بهانسقط جميعها على جانب قلمى المعقودة أمام الوابور ، وأشعر بلهب النار يسرى فى جلدى ، فاضغط بأسنانى حتى أكنم صرخة الألم ، ولا يصبح أمامى غير أن أضعب كمية كبيرة من السكر حتى لا يحتاج الشاى إلى التقليب ، لأسرع إلى ماء التربة لعله يطفىء هذا اللهب المتقد فى عصب القدم ، أضعب الصينية أمامهم فوق الحصر ، وأخرج إلى أحجار المصل فانزها حجراً حتى تكون القدم المصابة فى عمق الماء البارد . وأحس بانطفاء النار لمدة قصيرة ثم تعاود الاشتعال بطريقة أكثر انقاداً فأسحب القدم الموجودة لأجلس على منود الحمار تحت جذع الشجرة المعجوز ، عاقداً كفى بشدة فوق البقعة التى انتضخت قشرتها بالماء ، وأجزّ على أسنانى لأكنم الصراخ الحبيس .

وسألت دموع ساخنة على خدى ، وعزّت على نفسى جداً ، والبتان كانتا قد خرجتا بعد أن شربنا الشاى إلى «المرجيحة» ركبت البنت الكبيرة وطلبت منى أن أقوم لأدفعها ، فلم أقدر ،

وانفجر البكاء الكامن بصدرى فاعتريت منى وسألتنى : ما لك ؟ وأخنها الصغيرة وقفت تساملى من بعيد مقبلة الحاجين ثم جرت إلى الداخل وسمعت صوتها تخبر أبى بكألى المفاجئ .

وجامى صوته من الداخل يتنادى باسمى فلم أستجب له ، وخرج «ميمى» واتجه إلى قسائل : كلم الحاج ؟ قلت : لا أستطيع . وأشرت إلى قلمى ، فأتحنى عليها فرأى تسليخها ، وسألتنى : من إيه ؟ قلت : سقط عليها نسل الشاى .

وكرر أبى النداء ، فاستندت على كتف «ميمى» ودخلت الدار سألتنى أبى عما بى فأجابه «ميمى» : الشاى وقع على رجله .

فأجلسنى أمامه ، وبدأ الكل ينظر فى البقعة المتسلخة ، تصعبت أختى وطلب أبى من زوجه أن تحضر بيضة نبتة فقامت متناقلة إلى حجرتها وأحضرت بيضة دجاجة كسرها أبى فوق القدم وسرد عليها أصبعه ، وقال : كان لازم تسأخذ بالك . وسحب رجل البطلون ليخفى سائل البيضة من اللباب الذى بدأ يحيط عليه .

وأمرنى أبى بالجلوس إلى جواره . وانهى غفرتى حتى يأت أبى سليمان «ليأخذنى إلى أمى فأملت وجهى إلى الجهة الأخرى لأخفى الدموع الغزيرة التى اندفعت من العين ، ولأكنم الرغبة العارمة فى البكاء .

الفامرة : يوسف ابوريه

قصته - علامات الاستفهام

ضحكاتها الحلوة (تزوجنا في أعقاب قصة حب مثيرة دامت نحو ثلاث سنوات) .

فوجئت بزيارة الحسناء الشابة في صحبة إحدى الزميلات ، وقد حضرتنا لتقديم واجب العزاء . كنت قد تلقيت منها برقية عزاء حارة مما أثار دهشتي (أيقنت من ثم أنها تكن لي معزة خاصة وإلا ما جشمت نفسها عناء المجيء) . تذكرت ما أشيع عنها قبل وفاة زوجتي ببيع أسبايع . قبل إنها على علاقة خاصة بواحد من ذوى المناصب الكبيرة في الشركة ، وهو في الحقيقة صاحب الفضل في تعيينها (ترددت وقتها في تصديق الشائعة وكذلك المرحومة زوجتي) . ما إن غادرتني الحسناء وزميلتها حتى ذهبت إلى محل «البراويز» لاستلام صورة المرحومة من الذي أوصيته بعملها بمقاس كبير .

الأثر والمؤثر

شيء ما بداخل يتحرك عندما يتصادف مرورها أمامي . شيء أشبه باضطراب الماء الأسمن إثر سقوط حصة فيه ، لكن ذلك لم يكن يستغرق وقتا طويلا ، إذ سرعان ما يزول الأثر بزوال المؤثر ، أو هذا ما كنت إخاله .

علاقة خاصة

كانت تربطني به علاقة فاترة فشرفت على الغور في توطيدها (ببحث) ، بُغية التوصل إلى حقيقة الأمر ، لكن محاولاتي ضاعت هباء إذ أن حديثهما في محضرى لم يكن يتجاوز الأمور

حاشية أولى

ولأنها حسناء ذات حسن خلاب (ناهيك عن خصرها المتأرد الذى يلوى الأعناق) فقد استحوذت على مودة وعطف الكثيرين ، خاصة بعد أن عرفوا أنها قد وهبت حياتها لتربية إخوتها بعد موت أبيها (كنت أُلح الحسرة في عيني بعض الأشقياء وكأنهم يقولون يا خسارة !) .

حاشية ثانية

همس لى أحد الزملاء (وهو من الأشقياء) أن جمالها الرائع هذا ، خاصة لون عينيها ، وهو مزيج من الزرق والاختضار (يصعب التحديق فيها طويلا) يذكره بما قرأه في كتب التاريخ عن اعتداء عسكر الإفرنج - إيان الحملة الفرنسية على مصر - على حرمة الكثير من النساء ، فحدث ما يشبه عملية التهجين ، ظهرت نتائجها في الأجيال اللاحقة متمثلة في هذا النوع من الجمال !! (أثرت الابتسام دون تعليق فقد كانت زوجتي أنا الآخر من المنصورة - البلدة التى يعينها بحديثه - وهو بالطبع لا يعرف) .

عزاء خاص

ماتت زوجتي على حين غرة إثر جراحة أجريت لها . لم يكن قد مضى على زواجنا غير بضع سنوات . كانت حسرت عليها شديدة فأصابتنى هزة نفسية أسلمتني لحالة من الذهول . بكيت للأطفال ، وكل ركن في البيت يعنى بأنفاسها ، ويورد صدق

العامية ، أو أحداث العمل الداخلية (كانا يتبادلان الحديث ببساطة شديدة ، تحسبان بأن الصلابة بينهما لا تمدو علاقة الزمالة ، حتى أنني لمت نفسي على شكوكي المتجددة) . بدأ اهتمامي بالموضوع بفتح ، خاصة بعد أن تمددت لقاءاتها العلنية في مكتبها أو مكتبه .

شتاء ثقيل

جسم الشتاء على أنفاسي . غاضي ينبوع الحنان الذي كان يشيع الذفء في وجداني . حوم طيفها يؤرق خيالي ، ويطرد النوم من أجفاني . رحت أتسم عطرها الحبيب يسرع من طيات الفراش ويعبقه . تبينت قارورة عطرها بين الوسائد لم تزل فابقيتها . وكلما غشي الحزن رحت أتطلع إلى صورتها الكبيرة المعلقة فيسور قلبي بمشاعر الغربة والضياغ . لبثت أحلق فيها ذات ليلة حتى خلت شفيتها فتشتران عن ابتسامة رثاء ! (أضعفت عيني في إعياء بعد أن تمائل لعيني في ذات اللحظة وجه آخر . وجه الحسناء الشابة «سهام» ١١) .

الربيع

هلت بواكير الربيع ، فإذا بها تأن لحرق قائلة وابتسامة حلوة تملو شفيتها .
- كنت قد تلفيت منك بعض الاستفسارات عن عملية الإنشاءات الجديدة ، ورأيت من الضروري أن أجيب بنفسى لأوضحها لك .
وابتسمت مشيرا للمقعد أمام مكتبي وقلت :
- تفضل . أشكرك على هذه المبادرة الكريمة .

وراحت تبسط لي النقاط التي غابت على بإسهاب . ورحت أنا أتابع حركة شفيتها المكتنزين ، وخصلة شعرها الذهبي المموج التي انسدت فوق جبينها ، ودابت تزججها بأناملها الرقيقة بين الفينة والفينة ، في حركة انثوية طاغية ١١

ولما فرغت من احتساء قهوتها ، وانصرفت ، باذر زميل قائلا وهو يرمقني بتخابث :

- هه . ما رأيك فيها ؟؟

قلت مصطعنا اللا بمبالاة :

- من تعني ؟؟

- ضيفتك العزيزة .. سهام .

تشاغلنت هنيهة ببعض الأوراق أمامي ، ثم تطلعت إليه قائلا بضميق :

- لماذا ؟ هل من جديد ؟

ضحك قائلا بثقة غريبة :

- بالطبع . صيد جديد . ألم تسمع به ؟؟
ولم أتحالك نفسي فقلت بغضب :

- يا أخي حرام عليكم . دعوها لحالها . إنها فتاة لها ظروفها ١١

ولما لاحظت نظراته غير الطبيعية قلت بهدوء ، وكأنني أدرا شبهة عن نفسي :

- ثق أنها إنسانة عادية كأية زميلة . كل ما في الأمر أنها تنصرف بتلقائية . دون أن ينظر بيالها ما يدور في أذهانكم من أفكار خبيثة .

وإذا به يرد ببرود :

- هذا رأيك ١١

مسواجة

حانت ساعة الراحة فلملمت أوراقى المبعثرة على عجل وهرولت صوب «الكافيتريا» وكأنني على موعد هام . رأيتها بالفعل جالسة بمفردها في أحد المقاعد الجانبية ترقب مقدمي ، كنت قد رجوتها في لقاء خاص لا يشاركنا فيه أحد الزملاء (لحظتها وثت نظرتها بمزيج من الدهشة والشك ، لكني لم أبالغ) . ابتسامة غامرة لفحت ما يتمثل في قلبي من سعادة . سلمت ، وجلست في مواجهتها بعد أن أشرت للنادل بإحضار فنجان شاي ، وفتحت فمي في محاولة لبده الحديث ، لكن الكلمات لصقت بحلقى ، فابتسمت قائلة في شبه سخرية :

- أهو موضوع خطير إلى هذا الحد ؟؟

وبلعت ريقى قائلا بمرح متكلف :

- حقا . هو كذلك . الحقيقة أنني .. تعرفين بالطبع أن زوجتي قد وافاها الأجل منذ أكثر من عام ، وأني أعيش بمفردي ، و ..

وتوقفت لحظة عن الكلام بعد أن تبينت في عينيها نظرة زجاجية غريبة ، لكنني تدرعت بابتسامة باهتة أخفى بها ارتباكى وعدت أقول :

- أهي أنني في حاجة إلى إنسانة تؤنس وحشني .

سكت ثانية بعد أن رأيتها ترتفع الفئجان إلى شفيتها وما برح الجلود يثقل قسماتها ، قالت بلهجة محايدة وهي تضع الفئجان وتدفع ببخلة شعرها إلى الوراء :

- شيء طبيعي .

واصلت حديثي قبل أن تهرب مني الكلمات :

- أعتقد أنك فهمت قصدي .

لكنها لبثت صامتة فقلت بزهق :

- وقد وقع اختياري على الإنسانية التي أحسست أنها قريبة منى ، ويمكن أن تشاركنى حياتى .

أخيرا افررت شفيتها عن ابتسامه حرت فى كتبها . قالت فى ابتهاج :

- إذن نقول مبروك ..

رمقتنى باستغراب فلم أدر مقصدها . قلت فى حيرة :

- فقط لى سؤال : هل يوجد إنسان آخر فى حياتك .. أعنى ..

فجأة لاح وجهها كالنمر المفترس ، وإذا بها تعض بعبدة :

- أنت إذن تفكر كالأخرين . ومادام الأمر كذلك فلماذا ..

قاطعتها محاولا تهدئة ثورتها المباحنة :

- أنا لا أقصد ذلك . لا شأن لى بما يقول الآخرون . إنما أردت أن ..

لكنها اختطفت حقيبتها ومضت مهرولة كمن أصابها مس شيطانى ، وعندما أفقت من أثر المفاجأة إذا بنادل والكافيتراء يرمقنى شعامة غريبة ، وهو يعضى حاملا فنجان الشاي !!

صورة المرحومة

فى البيت جلست أفكر فيها حدث . أترانى بسؤالى قد أفصحـ بلا وعى - عن شك كامن فى نفسى إزاءها رغم دفاعى عنها باستمرار ؟؟ أم ترى هى التى ربطت بين مقصدى والشائعات السارية فاعتبرت الأمر مجرد نزوة باعثها الإشفاق ؟ وبلا قصد القيتنى أنطلع إلى صورة زوجتى كمن يلوذ بطوق النجاة . وفيجأة تقصافزت فى رأسى آلاف من علامات الاستفهام ، عندما لاحظت الشبه الكبير بين قسمات المرحومة والحسناء سهام ، وأغمضت عيني فى إعياء ١٩

القاهرة : محمد سليمان



قصة الرافضة

رقصت إلا النساء . لكن غافية التي لم تتعد الثامنة من عمرها
انطلقت إلى مجلس الرجال تصيح في فرح وهجة : يا لها من
راقصة . . يا لها من راقصة !

نضى عمى الكبير وانتحى بالطفلة ، وسأها بصوت خفيض :

— من هي التي ترقص ؟

— صابحة الطفلة بفرح :

— أختي نوال !

رأيت عمى ، وقد تبدلت ملاحه ، يسير صوب غرفة
الحريم . سرت وراءه . قبل أن ندخل كان صوت الطفلة
يدوى في المكان . عندما وقفنا على عتبة الباب كانت نوال
ترقص . كانت قد ربطت إشارايا على خصرها النحيل ،
وفكت زفاتر شعرها الذي كان يتموج مع إيقاع الطبل
والجسد . هذه أول مرة أرى فيها ابنة عمى نوال كأننى
حقيقية . عندما استدارت ورأنا كانت تبسم . ورأيت وجهها
بلون الورد والرداء الأحمر كان يكشف عن جسد امرئها لا يملك
إلا أن يرقص على هذا الإيقاع الساحر . كانت ترقص في نعمة
وانسياب مثلاً تتملوج أعواد الدرة بفعل الهواه . ثم عندما يشتد
الإيقاع يتجاوب جسدها بكل عفوانه . وما فارقتنى ، وأنا في
السيارة ، انفراجة شفتيها وإبتسامتها الآمنة لي ولعمى الكبير
(للحظات رأيت في وجهه مزيجاً من الاشتها والغضب) لكنه
سرعان ما مسحني من فراعى وذهبنا إلى مجلس الرجال . بعد
أن انصرف الغرابى قال عمى الكبير :

كنا نحن القتلة السبعة في السيارة الجير . وما نطق واحد
منا بكلمة ، حتى السائق ، طوال تسع ساعات استفرقتها
الرحلة من أبواب الحمام إلى القاهرة . كان صمتاً قليلاً متأمراً
ومتداخلاً مع صوت الموتور وحلقات الدخان والتراب .

حين أراد عمى الصغير أن يتقيا وضع يده على فمه لكن
محتويات معدته انفجرت مثل قذيفة وأضرقت حجره وتابلوه
السيارة قهقرواح يهارج مثل حيوان يجتضر ، وفي النهاية كان يتقيا دماً
وأجزاء من معدته . وما تكلم أحد . وما كان أحد أكثر
حضوراً في السيارة من نوال التي دفنت فجر اليوم * دفنت حية
بعد صدور الحكم بموتها بدأ اثنان من أبناء عمومتي في حفر
حفرة يزيد عمقها على مترين ونصف ، ولم تكن نوال بأية حال
أطول من ساعة وستين ستيمشرا . استغرق الحفر أربع
ساعات . بدأ من الساعة الواحدة صباحاً ، بعد انصراف آخر
المدعوين في الفرح . وعلى ضوء الكلوب جرت عملية الحفر ،
وشاركنا فيها نحن القتلة السبعة من شباب ورجال العائلة ،
حتى جدى رياض أصر على أن يشارك بيده في دفن العار فأمسك
بالفأس وضرب ضربة واحدة . عندما انعقد المجلس ، قبل
الساعة الواحدة صباحاً بقليل ، كان الصمت غيباً علينا إلى أن
نطق عمى الكبير :

* من ترقص في فرح أختها ، وهي ما تزال في الرابعة عشرة
من عمرها ، فما يدرينا ماذا تفعل عندما تبلغ العشرين .

كانت نوال قد رقصت في فرح أختها ولم يكن بالحجرة حين

ومن ترقص هكذا وهي في الرابعة عشرة من عمرها . . .)
بعد صمت استمر لثوان نطق عمى الكبير :

«روح يافريد هات البيت»

نضى فريد ، والد نوال وعمى الأصغر ، كان كمن يمشى متوئماً . اتجه إلى الطابق الأعلى حيث عُرف النوم . عندما طرق الباب ردت عليه زوجة عمى فطلب منها أن توقظ نوال لتعمل الشاي :

— نوال نائمة . اعمل أنا الشاي .

— لا . أيقظي نوال .

— كان صوته وهناً قادمًا من أعماق سحيفة . وعندما كُرد عبارته وهو يخطو داخل الحجر تزعجت زوجة عمى بصرخة دوت في البيت كله ، وخارج البيت أيضاً . لكن عمى وضع يده على فم زوجته وأشار لها بعلامة الذبح . كانت نوال قد استيقظت فسحبها من يدها وهي نصف نائمة ، ونزل بها إلى حيث يجلس الرجال في الفناء الخلفي للبيت . كان كوماً هائلاً من التراب قد تكوّن بعد الحفر . ولم يكن يسمع سوى صوت البومض يحوم حول وجوهنا في ضوء الكلوب . عندما جاء عمى الصغير بنوال كانت ماتزال في فستانها الأحمر ، وعلى شفتيها ما زال نفس الطلاء بلون الورد ، وعندما سقط ضوء الكلوب على وجهها بدا شاحباً ولم تكن قد تخلصت بعد من آثار النوم .

وإذ شرع عمى الكبير جنيدى يلف كوفيته حول ذراعيها أطلقت صرخة واهنة ، صرخة تسأل ربما ، لكن يد جنيدى كانت أسرع فأغلق فيها . حاول أن يكمل لف الكوفية على ذراعيها وماسقها بيد واحدة وبالياد الأخرى يغلّق الفم لكنه لم يستطع ، فأومأ إلى أحد أبناء صومتي الذى غنض واقترّب من نوال . ناوله جنيدى طرف الكوفية وأشار له أن يستمر في اللف

بها حول الجسد من تحت إلى فوق ، ومازال هو مطبقاً على فمها ، بين صمت الرجال، لا حظنا ارتعاشة يدي الشاب الصغير ، ثم بدأ جسمه كله يرتعش . نظر إليه عمى جنيدى ثم زقق في وجهه : يا . . . وأمره أن ينصرف . وهنا قام أخوها الذى يصغرها بعام وأكمل المهمة . نظر إليه جنيدى وهو يقول :

— لقد تهاونا في شرائع الأجداد فحلت علينا اللعنة .

— أجباه الولد في ثبات وإيمان :

— نعم يا عمى .

— كنت أظن أنهم سيد فنربنا واقفة . لكن جنيدى أشار إلى الولد أمسكاً بها . كانت ترتعد ، لكنها كانت صامتة . نزل بها إلى القبر المحفور وتركها نائمة على ظهرها . ثم صعدا . طلب عمى الكبير من عمى الصغير أن يلقى بأول ردة من التراب . أمسك عمى الصغير بالجاروف فارتعشت يدها وسقط منه . سبه جنيدى وقال عنه إنه ليس رجلاً . وراح هو والولد الصغير يهيلان التراب ثم سوياء بالأرض .

(في الخامسة صباحاً كنا نحن القتلة السبعة نستقل السيارة اليبجو على الطريق المؤدى إلى القاهرة . في لحظات كنت أفق عاحدث وأنظر على جانبي الطريق فأرى مساحات من الأرض المزروعة ، ثم همر النيل يحده الجبل . مع نسمة الريح كانت فروع الأشجار وعيدان القرة الطويلة تتماوج . وعندما يشتد إيقاع الريح تتجاوب معها الأشجار والعيدان . وقبيل الشروق ، حين هبت نسمة رقيقة ، كانت مجموعة من الكلاب تجرى وتلعب حرة طليقة .

وفى داخل الحربة كان مايزال الصمت شريكاً ثامناً لنا كما يزال عمى الصغير يتقيأ دماً .

القاهرة : شوقي لوسم

قصه المجنون

بالثانية . وعلاوة على ذلك فهد اجتماعي ، مرح . يتحدث بلباقة وخفة روح . يجتهد بالجميع ويحبهم . ولذلك كان جنونه مفاجأة قاسية لم يتوقعها أحد .

ذهب زملاؤه إليه في البيت حاولوا التفاهم معه . لم يرد عليهم طلبوا من زوجته أن تحاول معه لكن لا فائدة، تركها وهربوا إلى الحقول ومنها إلى المقابر وصار وقتها موزعاً بينهما وابتناسمة واسعة جداً على شفثيه لاقموت وحاول والده علاجه . أخذه - بمعجزة - إلى القاهرة وأجرى له جلسات كهربائية وعاد كما هو وذهبوا به إلى الإسكندرية ، ثم إلى طنطا ، ولم يصلوا إلى شيء .

صار جنونه - بمضي الوقت - شيئاً عادياً كما كان جنون فؤاد من قبل . وبدأ الأطفال يجرون خلفه ويطاردون في المقابر ، وهو لا يزيد عن الابتسام فقد يعن له بين الحين والآخر أن يذهب إلى المدرسة فلا تعرض له أحد ، ويتكونه يتجول كما يجول له ، حتى إذا تعب ، أو شعر بالجوع ، يعود يهدو .

استمر الحال فترة طويلة ، والموضوع يحل عقل كله في ليل ونهارى أنسأله وأبحث ماهو الجنون ؟ ماهو الشيء الذي فقده الأستاذ على بالضبط ؟ وكيف يمكن إعادته ؟

غصت في بطون الكتب قرأت عن التحليل النفسي والسلوك واللاشعور . الجنون عالم واسع رهيب له دهاليز وسرايب ، ومغارات لا بد أن أضغ يدى على سره الرهيب

لم أستطع أبداً الوصول إلى فهم السبب الحقيقي للجنون ، وذلك رغم ولعى الشديد بالقراءة عنه والبحث فيه !!

ظل هذا الأمر يحيرني ، يستغزني . يثيرني داخل مئات الأسئلة التي تعيش دائماً بلا إجابة .

كيف يتحول الإنسان العاقل الحذر الرزين فجأة إلى وحش هائم ضال لا يعرف أحداً ، ولا يستقر في مكان ؟ لا أدري . . . وعلاقى بموضوع الجنون قديمة . . منذ أيام طفولتي . . عندما كنت أقرب - من بعيد - فؤاد ، مجنون قريتنا وأجرى وراه مع الأطفال .

نقله بالطوب . نصفق ونصيح . ووسط الصباح والتصفيق كنت أنسأله بسداجة :

لماذا ؟

ظللت أجرى خلفه حتى كبرت ، واستمر التساؤل . وبعد أن مات فؤاد بشهور لم تسلم القرية من مجنون آخر ، وكأنه من لوازمها ودواعي توازنها .

فوجيء الجميع بالأستاذ على المدرس يفقد عقله بدون مقدمات ، ويدور في دهات المدرسة وحديقتها ، يبتسم للهواء ، ويغاطب أشخاصاً غير موجودين .

طغى الحزن على الأهالي بلا استثناء . فالأستاذ على مثال للمدرس المنتظم الجاد، حصته كوقت الصلاة ، ومواعيده

ستكون معجزة لو استطعت أن أسطر على هذا للرض العجيب الذي يسبح الإنسان .

لكن الأيام تقصى وليس في عقل سوى كلمات هائلة عن الملاوس والشيزوفرينيا والعقد و... و... أريد علاجه وسأبدأ بالأستاذ على ساقابله وأحدث إليه سأفند إلى داخله ، لأعرف ببساطة ما الذي يمنعه أن يرتدى بلبسته النظيفة ، ويذهب إلى حصصه كالمعتاد .

ذهبت إليه

كان يجلس بين المقابر شعره استطال ، وكذلك لحيته ، وكونا معا إطاراً حالكاً يحيط بوجهه الشاحب عيونه كلها تبدلت صابراً شبحاً .

عندما رأيته لم يتحرك . كور قبضته . سرح لحظة . ثم شرب الهواء بعنف ، نفوه بكلمات مبهمه ، تقدمت منه . حيثه ميتساً . نظرت في وجهه بشروء أحدث التحية ازداد احمرار عينيه ، وهب واقفاً

قال فجأة بصوت واهن :

إبعد الأصوات عني !

أصوات ماذا ؟

عاد إلى مكانه قلت :

ها نمود .

فتح فمه دون أن يتكلم .

ها .

الأصوات .

لا توجد أصوات .

كور قبضته ثانية فحسب الهواء . هو يديه هزات لولبية سريعة ، ثم جرى بأقصى سرعة

عدت مسرعاً إلى فريد ألتمس المشورة . كلام كثير عن العقد والرفيات الدينية هل يوجد في حياة الأستاذ على شيء يريد الحرب منه ؟ أبوه يؤكد أن طفولته كانت سعيدة ، فهو الذكر الوحيد بعد ثلاث بنات ومعاملته دائماً ممتازة .. سأعود إليه وأحاول ..

نفس التصرفات والشكوى من أصوات مجهولة تضايقه ازددت حيرة ، أشر أنني بعيد جداً عن هلق ، أريد أن أحشد الشيء الذي تقدمت به مع أمه ، ومع زوجته الجميع سمعوا الحديث في موضوعه لا بد من حل

الناس بدأوا يتحدثون عن علاقتي به وينظرون إلى بارتياح

أسي غضبت ، وحذرتني . لكن الأمر أكبر من ذلك ، لا أستطيع المقاومة ينبغي أن أنصرف بسرعة . أه .. تذكره داود . لهذا نسيته ؟

فتحت صندوق أبي وأخرجتها . باب ذهاب العقل ..

يوصف الهلأب العقل لبن ناقة ولود . يمزج بجوز الطيب ، وزيت الماروخ ، ويوضع المزيج في إناء يعرض للندي ثلاثة أيام بلياليها ،

أحضرت المطلوب . ومزجته وضعت الإناء على السطح ، وبعد أن صار المزيج جاهزاً ذهبت إليه

كان يجلس القرفصاء ، يحيط غطوطاً طويلة وأخرى بالعرض . وعندما لمحتني فتح فمه على اتساعه . بدت ثلاث أسنان مخلوعة حديثاً ومكانها يبدو متفرحاً مشيراً للاشمزاز . نظر إلى الإناء قدمت إليه . تجرعه في لحظة ثم قذف الإناء إلى آخر جهده . وجرى وعدت إلى البيت .

شغلت بقراءة كتاب عن تفسير الأحلام . بعد ثلاثة أيام عدت إليه . لم أجده بحث عنه في كل مكان . لم يعد إلى بيته منذ الأمس ، ليست هذه عادته كان يثيب طوال النهار ثم يعود في المساء بحثاً عنه في الحقول والمقابر . ليس له أتركبدا أبوه قلقه وأمه تبكي بحرقة .

سرت معهم على الطريق الزراعي ، القلق بملاً نفس . ليس لدى اهتمام بالطعام أو النوم . راجعت الوصفة في التذكرة مضبوطة .. ذهبت إلى المسجد .

الناس يتحدثون عن اختفائه . سألوني عشرات الأسئلة ، فأنا الوحيد الذي يجلس معه .

عدت أسمع الطريق ، القلق ، يأكلني ، الكتب على الأرفف تسخر مني كراجعت ملاحظات كنت قد دونتها ، وقطعاً من محاوراتي معه .

لاجلبد ..

ألت إلى وصلة شديدة تحت عمومياً . مرّ يومان ، ثلاثة ، أسبوع ، وجاء الخبر وجدنا جثة الأستاذ على طافية فوق النيل ، خرجت والرض يلهمني شامدنت جسته ، متنفخة ، متفرقة لم أستطع السير في الجنازة لأعرف أسمعها ماذا فعلت : هل غمت ؟ أم جلست ؟ لا أذكر . كل ما أذكره أنني خرجت بمنعها بأهلم . قابلي طفلي في الشارع . ضحك عندما رأي بصوت عال . فكرت قليلاً في الأمر ثم وأصلت السيء لكنني دعت عندما قابلي شاب بالغ بنفس الفصيح المتواصل أسرمت إلى

البيت يترن في أذن ضحكات هائلة، استوقفني صديق لمحت
الفرع في عينيه . قال بقلق :

ماذا بك ؟

لا شيء

لماذا تهز يديك وتقفز ؟

نظرت إلى يدي :

أنا لا أهازي يدي ولا أقفز

أمسكني قائلاً بحلة :

ماذا جرى لك . لا تقفز هكذا

غضبت وتركته مسرعاً ، مجموعة غلمان أغرقوا في الضحك
عند اقترابي . تحول ضحكهم إلى صراخ جرئت جروا خلفي .
نادوا علي لم أرد . طاردوني بالطوب . ضاعفت السرعة تنعشرت
وقعت . اقتربوا . جرئت ثانية أسمع وقع أقدامهم . انحرفت
إلى المقابر . احتجيت بها . يهسرخون . ازداد عددهم .
ضحكاتهم تصم أذن يقذفوني بالطوب . ارتجيت في ظل
مقبرة . الخوف منهم يعطل تفكيري ، ويجعلني عاجزاً تماماً عن
إدراك السبب الذي يجعلهم يضحكون بهذه الطريقة .

كفر الشيخ : سمير رمزي المتزلاوي



قصته | حكاية من الزمن الردى

النيل لم يجف بعد ، والأمطار تهطل غزيرة على هضبة البحيرات منذ آلاف السنين كما تسقط في فصل الصيف على جبال الحبشة ، فيحفر النهر مجراه ، قد تجف بعض الروافد وتشكل الدلتا كل حين ، إلا أنه يأتي في مواعيد متدفقا بالوعد والخصوبة . أدارت الدبلة القضيبة في إصبعها ، هزت رأسها للخواطر التي اجتاحتها ، وعصا مدرس الجغرافيا التي لم يضرب بها قط - بل على الأرجح يشير بها إلى العواصم والموانئ - تتهز في الفضاء ، يهزها بكلماته ، تلك لحظات الصبا ، تفتح الأزهار على الجسد ، وبكارة الأشياء ، واستدارة التدين ، ثم البكاء المرير على الوسادة في منتصف الليل ، قُرب إليها كوباً من عصير الليمون . هزت رأسها : « أريد فنجان قهوة » ..

أشار يده إلى النادل ، أحس جذعه ، وهز رأسه مرات وابتسامته تسع . أمسك يدها ، شعر بها باردة كالثلج ، أحاطت يدها بها ، سحبها كالماخوذة ، أدارت وجهها نحو الأشجار الدائبة في الظلمة ، رغم المسيس قالت والفضوء يتشرب نبراتها : « لا بد أن نحسم الأمر ! »

انتفضت وقاومت ، صرخت فانجس الصوت ، والحنجرة علاها الصدا ، انبجس الدم يفرق الحداثي ، وكان جسداً ممسداً تملوه الأصداف ، وقواقع البحر ، وعشب أخضر كثيف ، وقوس قزح يلون الفضاء ، والمطر رذاذ حجول ، رفعت ذيل فستانها ، حاولت أن تغوص في اللجة الحمراء القاتية ، وأن ترى الوجه .. ظنت أنه ميت ، لكنها عندما

كان من الصعب أن تجد يدها ، أحست بالخطر يسرى في خللاها الجسد الممدد ، لمست بوجهها مريعات القيثان الأزرق اللامع ، لسمعتها البرودة ، تحفزت كل ذرة في كيائها للمقاومة ، لكن الرؤيا أتت كالبرق ، ساطعة ومضيتة للمناطق المعتمة في سفرها الطويل ، حاولت وفشلت ، أرجمت داخلها أمنيات طفولة رحلت قبل الأوان . تأوهت ، دقت ساعة الحائط في رتابة : تن ، تن ، تن ، قرأت نقوش المنزل القديم في الحارة المنسوعة في فخر نوارثه الأسرة أبا عن جد : « بالسلامة يا حاح » .. وهنت أنفاسها ، تلاشى كل أثر للرؤيا ، وصارت الكائنات والأشياء رمادية الملامح والغاز الخافت يتسلل . قالت لهم عندما حدثوها : « أنا آتية معكم : وأغلقت من خلفها الباب ، وسارت في الممر الطويل الطويل ، أحست أنها انعتقت .. كان من الصعب ...

قالت لها أمها في حلة إنه عريس مناسب ، وإذا رفضته فمن المستحيل أن تعوضه . هزت البنت رأسها في رفض قاطع ، وقامت إلى النافذة ، فأبصرت الليل حزينا ، ملعت يدها ، وشعرت براحة غائصة تسرى داخلها ، وقطرات المطر تساقط على كفها الصغيرة ، فيبيل نسيج « الدانتيل » ، وتلتصق ببشرتها ، أحست بخطوات الأم تلاحقها ، ركت كوعها على كتفها برفق : « فكري ! »

الجنة صدمت العينين ، وشمّت رائحة خبز يحترق ، كان ثمة عصفور يتقافز وحيداً على غصن مهتر ، ويمرّق نحو الفضاء .

نعتت بومة على هوائى التلفزيون في سطح المنزل المجاور ، تشامت أمي ، وصممت أن أخلع ملابسى الداخلية في التو ، وأعيد ارتدائها مقلوبة ، ثم أنتت للأحذية والصنادل والشبابق فقلبتها ، ولاحت شفتاهما تدمعان : « خير ! اللهم اجعله خيراً ! » كنت أجلس واجمة أمام المرأة ، وحسبى صديقات الطفولة : ثريا ، وبهجة ، وماجدة ، والنشراح . كن يقرصنى في ركني ضاحكات ، وصوت المغنى في التسجيل مشروخ ، والمصاييح للملونة تبخ الضوء بلا معنى . رصت المقاعد على الطوار للقاليل ، وجلس متأنقاً على المقعد القטיפي للذهب ، وحوله ورود صناعية ، وضجة ، وغفار ! كان وجه خالد يلوح لى ، بلحظات ضخبة ومرحه ، ثم السر حفاة الأقدام على شاطئ « أبى قبر » نجعم الأصداق ، ونقرها إلى آذاننا فنسمع وشيش البحر ، كنا نحدث تلك القواقع فتحدثنا عن البنات اللاتي سننجهن . نتشاجر على الأساه ولا تنفق إلا على اسم « فيروز » كان يحب اللون الأزرق ، والبصر ، وموسيقى سيد درويش ، ويقرأ لوركا ونشيكوف ، ويترنم بأبيات أمل دنقل .

ويوم أرى من الميدان ينزف وحنجرتة قد غاب صوتها ؛ أسرعت مع الزميلات نضمد جرحه ، كان يريد أن يعود ، لكن العسكر بخوذاتهم ، وهرواتهم يلوحون للمظاهرة ، يومها أمسكت يده ، شددت عليها : « أنت رجل ! »

■ كان الوطن جرحاً ، تفتتح قرفلة حب بداخل ، ثمة فرح هائل ، ومتعة لا حدود لها ، سخونة جبهته تثير قلقنا ، وضعت له الكمادات الباردة ، في هذباته راح يقرأ أبياتاً من شعره المخلط بالإفغاعات .

... جالسة بين أيديهم ، والإيقاع داخل يتصاعد ، هل أنهى بكلمة منى هذه الهزلة تذكرت وجه أمي الطيب ، وابتنسامة أبي الشاحبة ، كنت أعرف أن أمي قد استندت لتأني « بالجهاز » ونحال محمود اشترى متها نصيبها من منزل العائلة ، ولم تعد تلك مليا سوى معاش أبى الضئيل .

تمهل وجهها عندما رأى شياى البيضاء ، حدثنى خالد عن المقصلة ، وتذكرت مدرسى بعصاه الغليظة ، يشرح لنا كيف أعدم القرنسيون سليمان الحليى . . فطرت الدموع من عيني . . هزت أمي رأسها « أفهمك » . . كنت أحس

اقتربت أحست بأنفاسه تضرب صفحة وجهها ، كان تنفسه « مكروشا » أول الأمر ، ثم انتظم ، تحركت الأطراف حركة بطيئة ، ورفعت وجهها تجاه الفضاء ، ودهشت لأن القوس الملون شحب ، والطيور البيضاء رقت فوقها ، مدت يدها تتحسس النضر ، ولحظتند مد يده ، وجذبها نحوه ، التصقت بصدرة ، وانغرست الأشواك في عنقها ، صرخت . .

كانوا خمسة ، تقدمت بخطوات مضطربة إلى حجرة الضيوف ، حاملة « الصينية » ، وفوقها أكواب الشاي ، كانت لا ترى شيئاً ، تسير كالنومة ، أطروا أدها وجمالها ورفقتها وفى داخلها لعنت الأيام ، ونظرت إلى صورة الأب في الإطار الأسود . كان ينظر إليها نظرتة الحانية . طلبت منها الأم أن تجلس ، ففعلت ، ورأته يحرك خاتمة الذهبى ، ويقرب ما بين حاجبيه ، ويعدنها عن رصيده في البنك ولون سيارته ورخصة القيادة التي أصروا على تجديدها بعد العودة من « الخارج » ، فأحست بانقباض في قلبها ، ولم تدر لماذا استرعى انتباهها رابطة العنف المحبوبة حول رقبته ، وسلسلة المفاتيح التي راح يديرها حول إصبعه ، ثم شعره اللامع ، ودقته الحليق . أحست أنها أمام دمية متقنة . ورغم الوجع في القلب ، وانكسار حلمها فقد ابتسمت ، وأما شجعتها بإيماءة من رأسها . ولما رفعت الصينية ، رأت الجنيه الذهب في استدارته يبرق ، خرجت مسرعة ، ودعوات بالستر تكاد تجثم فوق صدرها . . تطلق العظام وأهنة من الحزن والتعب !

النيل يجري ، حدثته وافقة ، لم ييك كما أيقنت أنه سيفعل ، مد يده بالخطابات ، والصور والخاتم الغضى الذى أهنته إياه ، ودت في تلك اللحظة أن تبكى ، أن تركع تحت قدميه معترفة بذنبها ، أن تنصير للشئ الرقيق الهامس النليل الذى جمعها . نبرة صوته اعترأها بحة خفيفة : أسافر صباح بكر .

استبقت بذبه للمحطات ، ودهم المكان صوت هدبر صرير عجلات قطار يرق فوق الكوبري المواجه للسور الخشبي . أحست يخطب الدموع ينحدر . وعصا مدرس التاريخ تشير إلى مكان الموقعة ، وصوت فرقعة العجلات الحربية تختلط بصرخات الجرحى والمطموئين ، وأصابعه الرقيقة تعلوها طبقة من الطباشير ، وصوته الذى ألفته يحدد أماكن حقول النفط ، والمصاير التي يروع فوقها الرعاة حفاة الأقدام أغنامهم ، ثم الصحراء الجليدية الخالية من البشر ، أحست بالضعيق ، كل ثلوج القطبين تتجمع داخل قلبها الصغير . صرخت عندما

بالوحدة والألم والصعيب كتمت البكاء ، وسرت بين الدخوف
بوجه معتم !

النيل لم يجم ، ولا الدموع في المآتي ، تجلس على الحافة
التي شهدت أحاديثها ، تغربل الأيام بحثاً عن يارقة أمل ..
عندما دخل حجرتها ، وقعت عينه على الكتب مصفوفة فوق
ركن بعيد ، فهقه ساخراً ، أزاح بيده الكتب ، وأخبرها أن
العصر غير العصر . وأن من يملك قرشاً يساوي قرشاً ، وعرفت
نصف الحكمة الخائبة : « من لا يملك قرشاً ، لا يساوي
قرشاً ! » . كان صوت زوجها المفاول كمتطرق تلقى بانتظام
فوق رأسها !

تراوت لها كشافات السفن في الظلمة ترسل وميضها في
منتصف الليل ، وتبحث عن المرسى الآمن .. تشخب الدماء
في العروق .. ودت أن تصعد في صباح اليوم التالي إلى المنارة ،
ترتقي الدرجات المعدنية ، تصعد ، وتصعد ، صفرها يعلو
ويصبط ، والضوء يتسرب من الطاقات الزجاجية ، تنف في
« الفرائدة » المستديرة ، ترى المراكب صغيرة صغيرة على
البعد ، والزيوت كعلب الكبريت ، والناس كدمى صغيرة
تتحرك « بالزنبرك » ، ونحس بالشمس قريبة منها ، وعفوية ،
تنسل همومها وتمنحها دفئاً مفتقداً .

قبل أن يموت الأب ، قربها منه ، جلست إلى جواره ، على
طرف السرير المعدني ذي التيجان المنقوشة ، أمسك بيدها ،
قبلها في جبينها : « الدنيا غادرة .. تحسسى موضع قدميك
قبل أن تسرعي السير ! »

كانت تدرك أنها أخطأت .. وحيدة بالرغم من ضحكته
البلهاء ، وحفلات السبنا والفسح بالسيارة الفارعة . بعد
الزواج بشهر أحست به قلقاً . كان يبدو كالمطاردة ، يفرغ في
الليل ، ويفتح النوافذ ، ويضحك عاليًا مشيراً إلى النجوم
الملتعة : « ياتنجوم الليل يا بعيدة .. أنت ملكي ! »

يضغط بيده زر النور ، ويجذب حقيبة السمسونيت ، ويمررك
مؤشراً لأرقام ، يعد أوراق البكتون ، ويراجع آتة الحاسبة ،
يدق عليها بإصبعه فتتبر الشاشة بأرقام مربعة مضئية .. يترها
في عنف : زوجك بعد أعوام يصبح مليونيراً . كانت تبكي
داخلها غربة الذات ، وبردودة الأيام ، وتحفى دموعها في عتمة
الليل !

متعها من الخروج للعمل ، صاح فيها : « النقود لا أول لها
ولا آخر .. مكانك البيت ! » حاولت أن تقنعه بأن كيانها
ينشطر عندما تعامل كحريم القرون الوسطى . سألته :
« أستطيع أن تبقى بلا عمل ؟ » كشر عن وجهه القبيح ،
لطمها : « أنا رجل .. وأنت امرأة » .

في ساعة المغرب ، أمسكت القلم ، وأحست أنها نقطة في
محيط كل مياها ملحة ، وأدركت أن حياتها بلا معنى .

كتبت إلى أبيها الذي مات من سنوات ، مزقت الرسالة ،
كتبت إلى انشراح التي سافرت إلى الصعيد مع زوجها الذي
أحبته ، ثم طوت الرسالة . ارتعشت كل خلجة في جسدها
وهي تفكر في خالد . كتبت وكتبت وكتبت ، ارتجفت
خوفاً .. مزقت الخطاب مزقاً صغيرة ، ولم تبك هذه المرة ،
مر القطار واهتز الكوبري المعدن في ذهابها . ابتسمت ووجه
مدرس التاريخ تغزوه التجاعيد ، يشهر عصاه في وجهها
ساخطاً . كان يوقظ داخلها رغبة التحدى . مازالت تسمع
نبرات صوته قوية لحوة .

في السراقد الفخم الكبير ، تدلت الثرايا من السقف ،
تخطف الأبصار بوجهها ، كانت السجاجيد الحمراء ممدودة
بإتساع الممر ، والمقاعد متراصة ، والوجوم يسود المكان . علا
صوت المقرئ بآي الذكر الحكيم ، تقاربت الرؤوس تستفسر
عن السر في الرحيل المفاجيء ، كان يردد بصوته الواثق ، في
حزن مصطنع : يبدو أنه الغاز اللعين . ثم يصمت فتشد على
يده أياد كثيرة وتناشده الصبر على المصيبة !

في الليل فتح النوافذ ، وجذب حقيبة « السمسونيت » ،
وجلس على بطاينه الصوف ، يحصى مصاريف الجنائز ، ثم
أخرج آتة الحاسبة ، ودق بإصبعه بدت اللوحة متممة ، فذها
في فضاء الحجر ، أخرج قلمه « الباركو » ، وخط به أرقاماً
راح يجمعها ، هز رأسه راضياً ، بينما دعة تفر من عينيه ، فها
كانت الراحلة تنظر إليه ساخرة ، والإطار الأسود يحيط بها في
جلال .

دمياط : سمير الغيل

قصته | الترصد

بها وهب واقفا وأخذ يجرى في اتجاه الآلة السوداء . هل مسافة قريبة منها توقف وهو يلهث . تحركت الآلة وامتدت منها ذراع طويلة مرتفعة إلى أعلى ملفية بكومة من التراب تكفى لتكون تلا صغيرا . أغمض عينيه من الغبار المتطاير . مسع عينيه بكم ثوبه القدر . سمع أصواتا كثيرة قادمة من الاتجاه الآخر . نظر إلى أعلى الجبل . لم يجد أحدا هناك . تحرك مقتربا من الآلة ملوحا بقطعة الخشب . صار خلف أحد التلال التي حجبت جسمه تماما . تأهب للقفز . فجأة تكون تل صغير آخر .

... في اليوم التالي كانت ربا تسأل كل من يقابلها من أهالي القرية عن زوجها عيود الذي اخفى منذ الأسس
... همس عم مرسى بقال القرية لأحد زبائنه وهو يتجه بنظره إلى أعلى الجبل :

— عيود طول عمره حارس المقام والكنز الل تحت . . بكرو بيان .

... في الوقت نفسه كانت الآلة مازالت تكون تلالا أخرى . بعد مدة ليست بالقصيرة كان نبات عباد الشمس الوحيد الذي نما على أحد التلال يتجه كل صباح بزهرته حيث مقام الشيخ (أبو جبل) .

أسوان : بدر عبد العظيم محمد

... تلمست اليد الخشنة الجدار الحجري الصغير المقام أعلى الجبل المطل على القرية . التجهت العينان لمسحان سفح الجبل الممتد من أسفله إلى أطراف القرية البعيدة . عقرب صفراء تتسلل تحت القدم المقرطة في الحجم والتي تتخللها من أسفل شقوق تكفى لدخول اصبع فيها . التجهت العينان إلى أسفل تلاحظ العقرب الصفراء . انفتح الفم كمغارة سوداء مطلقة قهوة عالية . . ارتفعت القدم إلى أعلى ثم مالبت أن نزلت على العقرب التي حاولت الهروب فهلكت في لحظة . عادت اليد الخشنة تتمسح بالجدار الحجري :

— بركاتك يا شيخ (أبو جبل) مفيش حد حيقدر يحى هنا طول ما انا عايش .

... كفحيح أفعى خرجت تلك الكلمات . استدار هابطا الطريق الشعبان الممتد حتى أسفل الجبل . بجوار صخرة كبيرة جلس . على امتداد البصر كانت آلة عملاقة سوداء اللون تصدر ضجيجا مزعجا . تعلقت بها عيناه . منذ الصباح الباكر وهو يردد بين نفسه :

— انهم قادمون كالجراد .

... بجواره قطعة خشب مثبت بأعلاها حجر . . أمسك

الشخصيات

هيرود - حاكم المملكة	(٦٠ عاما)
ميرودياس - زوجته	(٥٥ عاما)
سالومي - أميرة المملكة	(٢٠ عاما)
الناصرى	(٢٥ عاما)
لاشين - وزير البلاط	(٦٥ عاما)
كنعمان - رئيس الحرس	(٣٠ عاما)
يوسف - البستاني	(٢٥ عاما)
كبير الكهنة	(٧٠ عاما)
الكاهن الأول	(٦٠ عاما)
الكاهن الثانى	(٦٠ عاما)
السياف النوبى	(٣٥ عاما)
العبد	(١٨ عاما)
الجنيدى الأول	(٢٥ عاما)
الجنيدى الثانى	(٢٥ عاما)
الناصرى الأول	(٢٥ عاما)
الناصرى الثانى	(٢٥ عاما)
الرومانى الأول	(٥٠ عاما)
الرومانى الثانى	(٥٠ عاما)

- حاشية البلاط والمدعوون
- راقصات ورقاصون
- منشذات ومنشذون
- جنود

الجزء الأول

المنظر

قاعة الاحتفالات الكبرى بقصر الحاكم هيرود حيث يقام احتفال عظيم بمناسبة عيد جلوسه على عرش المملكة .
في مؤخرة المسرح شرفة كبيرة تؤدي بدرجة رخامى إلى حديقة القصر . على المسرح عدد كبير من المدهوين الذين جلس بعضهم على الوسائد الملقاة على جانبي المسرح ووقف اليمض الآخر في الشرفة . على المسرح أيضا الجنيدى الأول والثانى .
يدخل المنشذون في موكب احتفالى كبير تتقدمهم الراقصات .

الراقصات : الليلة الليلة

مسرحية

سالومي

أسطورة تاريخية في جزئين

محمد سلماوى

الحلم سيعود فهو في أفتدة الشعب مازال ،
يا من تصورتكم أنكم أخذتم النار ، إن
الجمر ما زال في القلوب . وفي يوم قريب
سيستعمل من جديد فتبدد ناره الظلام
وتحيل الليل إلى نهار .
(يدخل من أحد جوانب المسرح كبير الكهنة والكاهن الأول
والكاهن الثاني والرومان الأول والرومان الثاني) .
كبير الكهنة : إن هذا الوضع لا ينبغي أن يستمر . لقد
انتظرنا طويلاً وأن الأوان أن نصرب
الضربة .
الرومان الأول : لقد بحث قيصر لهرود بتوجيهات عذبة
في هذا الشأن لكنه لم يفعل شيئاً حتى
الآن . ألم تتمكنوا بعد يا كبير الكهنة من
تحريك هيرود من هذا العجز الذي هو
فيه ؟
الكاهن الأول : إن هيرود يخاف الرجل ، لذلك فهو
لا يريد أن يقترب منه أحد .
الكاهن الثاني : إنه لا يريد حتى أن يتحدث في الموضوع ،
وكلياً فاتحناه فيه هاج وماج وقال مسالككم
أنتم بهذا الأمر .
الرومان الثاني : لكن قيصر مستاء للغاية من استمرار ذلك
الدجال حراً طليقاً يجوب البلاد كما يشاء
ويقول ما يشاء .
الرومان الأول : إن في حديثه الذي لا تريدون إخراسه
خطر على الامبراطورية كلها
الكاهن الأول : إن فيه خطراً على قومتنا أيضاً .
الكاهن الثاني : كل ما فعلناه سيذهب سُدى .
الرومان الثاني : دعون أصارحكم بأن قيصر لن يصبر على
ذلك طويلاً .
الرومان الأول : لماذا لا يريد هيرود إخراس ذلك المشعوذ ؟
كبير الكهنة : ليس هيرود الذي سيخفره .
الرومان الثاني : من إذن ؟
كبير الكهنة : علينا نحن أن نفعل ذلك .
الرومان الثاني : بدون علم هيرود ؟
كبير الكهنة : بل بعلمه .
الرومان الأول : بدون أمره ؟
كبير الكهنة : بل ويأمره أيضاً .
الكاهن الأول : كيف ذلك يا كبير الكهنة ؟
الكاهن الثاني : متى ذلك ؟
كبير الكهنة : الليلة . . لا بد أن نبدأ الليلة .

الرقص والغناء الليلة
الليلة الليلة
عيد هيرود الليلة
وليلة أربعين ليلة
المنشدون : كم أكتوينا بنار الظلم دهراً
كم انتظرنا طلعة الحق بدراً
صوت منفرد : وجاء هيرود
لا بدربل شمس
وجاء الحق
فصار الليل أمس
المنشدون : واليوم ها نحن نرقص ونغنى
والبلاد كلها تحيى ثمرة الفرح
الراقصات : الليلة الليلة
الرقص والغناء الليلة
الليلة الليلة
عيد هيرود الليلة
وليلة أربعين ليلة
صوت منفرد : لا تنظروا للماضى
فقد كان مريضاً
لا تذكروا من مات
فالموت كان بغيضاً
عيشوا فقط للحب
لا تخرجوا ما في الجب
المنشدون : هيا معنا
ضموا يديكم في يدينا
هيا معنا
نحى القرس أبداً
هيا معنا
نحى الرأس لهرود
هيا معنا
فله وحده الخلود
الراقصات : الليلة الليلة
الرقص والغناء الليلة
الليلة الليلة
عيد هيرود الليلة
وليلة أربعين ليلة
(فجأة يظهر الناصري خلف المنظرين . وهو شاب عار
إلا من بعض فراء الأتهام الذي يستمر عورته . شعوره مرسله
ويجمل في يده صفا كبيرة)
الناصرى : حذار حذار يا من تقتلتم الحلم حذار ،

(يخرج الكهنة الثلاثة من جانب المسرح الذى دخلوا منه ووراء هم الرومان الأول والرومان الثانى) .

الراقصات : الليلة الليلة

الرقص والغناء ... الخ
(يظهر الناصرى مرة أخرى)

الناصرى : سمعت صوته على قمة جبل سيناء ينادى أبناءه . يقول لهم لماذا تفرقون ؟ عودوا كما عهدتكم ، عودوا كما صنعتكم ، شعباً واحداً وأمة واحدة . رأيت وجهه على صفحة نهر الفرات يلطف الدمع ويقول لماذا عاد الظلم والاستغلال ؟ لماذا زالت العدالة والحق مات ؟ لأمست زنده فى تونس الخضراء يدفع بابنائه إلى الامام يقول لهم : لقد صرتم رجالاً فهيا للجهاد ... هيا للجهاد ... هيا للجهاد .. (يختفى) .

(يدخل إلى المسرح السيف النوى والعبد ويقفان على مقربة من الجندى الأول والجندى الثانى) .

العبد : ما بالك لا تقى بوعدك أيها السيف النوى ؟ إن الرجل الذى لا يقى بوعده ليس برجل . لماذا لا تريد أن تقص على قصة ذلك النوى . لقد وعدتني مائة مرة ولم تفعل ، فيها قصصها على الليلة .

السيف : سأقصها عليك غدا حين لا يكون حولنا أحد .

العبد : بل الليلة فالجميع مشغولون بالحفل ، ولن يحتاج أحد لخدمائك طوال أربعين ليلة ، فلا حاجة بالناس لسيف فى الأعياد . كما أنى لن أستطيع أن أصبر للغد . هيا هيا قص على ، بماذا يتحدث نبي الناصرة ؟ الجندى الأول : لا تتسل عن ذلك الدجال أيها العبد . إنه يقول هراء .

الجندى الثانى : هنالك من يقولون إنه لا يتحدث عن بلادنا ولا عن زماننا ، وإنما هو يتحدث عن أشياء لم تقع بعد فى دول لم توجد بعد ، لكنه يستطيع رؤيتها من الآن .

الجندى الأول : إنه يهذى .
السيف : أنتم لا تفهمون ما يقول ، لأنكم لا تعرفون ما يجري فى البلاد ، فأنتم

لا تخرجون خارج الأسوار العالية التى تحيط بالقصر . ولا تعبرون المياه العميقة التى تحاصره . أما أنا فكلما خرجت لسن السيف فإننى أرى عالماً آخر لا يمكن أن أصفه لكم . عالماً لا تعرفونه لأنكم سجناء هذا القصر . إن ما يتحدث عنه ذلك النبي لا يعنى شيئاً ، لمن لا يعرف الحياة التى يعيشها الناس خارج أسوار قصر الحاكم .

الجندى الأول : إننا نعرف كل هذا ، فهم دائماً يأتون بقصص غريبة عما يجري فى البلاد . لكن هيرود وهيرودياس لا يجبان سماع ذلك . منذ عدة شهور أتى رجل يُجبر هيرودياس بأن بعض الناس يموتون جوعاً فى طرقات المدينة ، وأن البعض الآخر يبيعون أبناءهم وزوجاتهم . ولم يكن أحد قد حذرهم من أن الملكة لا تحب سماع هذه القصص .

العبد : وماذا كان مصيره ؟
الجندى الأول : طلبت هيرودياس من هيرود بأن يقطع لسانه ، ويعد ذلك لم يعد أحد يأتى بمثل هذه القصص .

السيف : بل هم يأتون كل يوم . لكن هيرود أصغر أوامره بأن يسكب الزيت المغلى من فوق أسوار القصر ، على كل من يعبر المياه المحيطة به ، ويوصل إلى الأسوار . إن جيشهم كانت فى وقت من الأوقات تملاً المياه ، وكان الجنود يتشلون ما يقرب من مائة جثة كل يوم ، حتى إن جرى الماء العميق لم يعد يُرى ، بعد أن ملأته الجثث عن آخره ، ولم يعد هناك ماء حول القصر ، بل جثث فقط .

العبد : أى منظر مرعب هذا أن يحاط قصر الحاكم بجثث الموتى .
السيف : وخاصة إذا كان أكثر ما يتخشاها الحاكم هو الموت !

الجندى الأول : لا تنس نفسك أيها النوى .
العبد : من أين جاء هذا النوى ؟
الجندى الأول : من الناصرة .

الآن أصبح محرماً ، ولا يتطه أحد في هذا البلد إلا وتوليت برعايتي .

العيد : ولماذا يفعل به هيرود ما قتله في ؟

السياف : حتى يتعظ أبناءه .

العيد : كم هي عجيبة بلادكم ! ولكن من هم أبناءه الذين يريد لهم هيرود أن يتعظوا ؟

السياف : إنك كثير الأسئلة . لماذا لا تسأل أهل البلد أنفسهم ؟ إنهم هم أبناءه . إن الحاكم الرّاحل أنجب جيلاً كاملاً قبل أن يموت وهم يحصون الآن بالملايين ويلاون طول البلاد وعرضها . إنهم هم الخطر الحقيقي على هيرود لذلك فهو لا يريد أن يعترف بهم . إنه يقول إنه لا وجود لهم .

العيد : ولهذا يقوم بإخراج والدهم من قبره ، ويصلبه أمامهم ، حتى يتعظوا ؟

السياف : ها قد بدأت تفهم فلا تسألني أسئلة أخرى .

العيد : ومن الذي يقوم بصلب الحاكم الرّاحل ؟

الجندي الأول : هناك كثيرون مخصصون لهذه الأعمال : الصلب ، والشق ، والحرق .

العيد : ألا يخافون ؟

الجندي الثاني : ولماذا يخافون ؟ إن الحاكم يرسل لهم أمراً محموزاً بخاتمه .

العيد : أتى خاتم ؟

الجندي الثاني : خاتم الحكم . ألا تفعلون ذلك في بلادكم ؟

العيد : إننا لا نعلم الحكام في بلادنا .

الجندي الأول : إن ذلك هو عمل بعض الناس في بلادنا ، إنه مصلد رؤوفهم ووجودهم . ثم ما للحكام إلا رتبة واحدة مثل ومثلك .

(يطلق الضير الملكي معلناً دخول الحاكم ، فيأخذ كل من الجندي الأول والجندي الثاني مكانه على جانبي المسرح ، بينما يقوم العيد بنشر بساط أحر طويل في منتصف القاعة ليرفقه الحاكم . يدخل هيرود وهيروديس في مركب مذهب ، وقد ارتدى كل منهما زيّه الملكي ، وعلى رأسه التاج . يدخل وراهما لاثين وزير البلاط ، والرومان الأول ، والرومان الثاني ، والحامية الملكية ، فينهض المدعوون ليصطفوا على الجنائين)

الجندي الأول : (على يسار المسرح) مولاي هيرود العظيم حاكم المملكة .

العيد : ما اسمه ؟

الجندي الأول : لا أحد يعرف .

العيد : ألا تعرفون من يكون ؟

السياف : بل يعرف الجميع .

العيد : من هو إذن ؟

الجندي الأول : إنه دجال .

السياف : بل هو نبي . نبي الحق الذي كلبا ظهر في البلاد تكالبت عليه وحوش الظلام لقتله . ولكن كلبا قتله في عصر عاد في عصر آخر أقوى وأشد مما كان .

الجندي الأول : ستجلب على نفسك المتاعب أيها النوى ، إذا ظلمت تردد ما يقوله الناس عن ذلك الدجال .

العيد : وعم يتحدث هذا النبي ؟

السياف : يتحدث عن المستقبل الذي يتطلع إليه أبناء هذا البلد .

الجندي الأول : أي مستقبل ؟ إنه يتحدث عن الماضي .

الجندي الثاني : هذا صحيح ، فهم يقولون إنه يتحدث عن ... عن الحاكم الذي مات

العيد : أهذا هو الحاكم الذي قتله هيرود ؟

الجندي الأول : (رافعا سيفه على العيد) احتسرس أيها العيد وإلا فستكون أنت المقتول .

العيد : (يسرب منه) أحرام عندكم السؤال ؟

(يمتحي بالسياف) إني فقط أسأل كيف مات ذلك الحاكم .

السياف : (يتلفت حوله ثم يمس في أذن العيد حتى لا يسمعه الجنود) لقد مات الحاكم الرّاحل ميتة ربه ، وفوق فراشه ، لكن هيرود يخرج من قبره في المناسبات الوطنية ، ويأمر بصلبه أمام الجماهير .

العيد : يا إلهي ! هل كان حاكماً ظالماً ؟

السياف : بل كان أعذل الحكام الذين عرّضتهم البلاد ، فقد كان دائماً يقف مع الفقراء والمضطهدين الذين طال استغلالهم على مرّ العصور . لذلك ، عندما مات ، بكت البلاد كلها . كما لم تبك أحداً من قبل ، فقد قطعت خلودها النساء ، وألقى الشباب بأنفسهم في النهر . لكن اسمه

(لنفسه) الليلة .. إنها الليلة ..
 : هم تتحدث ؟ هيرودياس
 : أتحدث عن هذه الليلة . هيرود
 : وماذا سيحدث الليلة ؟ هيرودياس
 : لن أقول لك . هيرود
 : إذن فسأقول لك أنا : ستشرب حتى هيرودياس
 الثمالة ، ثم تهذى أمام ضيوفك ، ثم
 تأوى إلى النوم جثة هامدة ، إلى أن يأتيك
 عبدك الأسود ليدلكك في الفراش .
 : إنك لا تفهمين شيئا . تقول لى النجوم إن هيرود
 ابتنتك سالومي أميرة المملكة ، ستبلى لى
 طلبيا الليلة .
 : من الأفضل أن تبلى لنا أنت طلبيا طالما هيرودياس
 طلبناه .
 : ويقول لى القمر إن الليلة غير كل ليلة . هيرود
 وتهمس فى أدنى السحب بأن هذه هى
 الليلة .
 : ربما تكون الليلة هى خلاصنا جميعا ، هيرودياس
 فأصبر أمرك . ولاترك رأس ذلك المعتوه
 يحجب الأسواق ، يتحدث عنى وعنك
 بأفطع الكلمات ، ولا يتوقف عن سبنا
 أمام الجماهير .
 : إن هذا الموضوع من أمور الدولة العليا هيرود
 التى لا تفهمين أسرارها ، فاهتمى أنت
 بالضيوف ولا تدس أنفك فيها
 لا يعينك . أين سالومي ؟ أين الأميرة ؟
 : قلت لك عدك من ابنتى . هيرودياس
 : (يصبح) استدعوا الأميرة سالومي . هيرود
 (يخرج بعض الخدم)
 انظرى يا هيرودياس إلى القمر ألا يشبه
 سالومي ؟
 : إذا ظللت تنظر هكذا إلى القمر فعند نهاية هيرودياس
 الاحتفالات ستكون قد جنت .
 : انظرى كم هو عار القمر . إن حوله مائة هيرود
 وتسما وسبعين نجمة . لقد أمضيت ليل
 طوال أعدها وأحصبها . انظرى الآن أن
 هناك سبع سحابات صغيرة شفافة تحوم
 حوله ، كأنها أوشحة بيضاء ، تدور فى
 رقصة مجنونة .

الجندي الثانى : (عل بين المسرح) مولاي هيرود المجيد
 رافع راية البلاد .
 الجندي الأول : مبدد الظلمات .
 الجندي الثانى : صانع الحضارة والسلام .
 الجندي الأول : جالب الرخاء .
 الجندي الثانى : راعى الفنون والآداب .
 الجندي الأول : ملك ملوك الزمان .
 الجندي الثانى : مولاي هيرودياس ملكة المملكة .
 الجندي الأول : مولاي هيرودياس شمس البلاد .
 الجندي الثانى : لها المال .
 الجندي الأول : لها الجمال .
 الجندي الثانى : سيدة سيدات البلاد .
 (يبحى هيرود وهيرودياس المدعويين)
 هيرود : مرحبا مرحبا برسل قيصر . مرحبا بجميع
 المدعويين . ستكونون جميعا ضيوفنا فى هذا
 القصر لمدة أربعين يوما وليلة وستشاهدون
 عندنا ما لن تنسوه أبدا . وستمتعون
 بأطيب الشراب وأشهى الطعام .
 (لللاشين) لاشين .. هل اكتمل عدد
 الضيوف ؟
 لاشين : نعم يا مولاي فيا هذا ضيفا واحدا فقط .
 هيرود : لن ننتظر أحدا .
 لاشين : لا أحد يدخل بعد وصول الحاكم
 يا مولاي .
 هيرود : فلتفلق الأبواب ولترفع الكبارى ولتبدأ
 احتفالنا . أين الراقصات ؟ فليدخلن
 ولتعزف الموسيقى لئذانا ببدء احتفالات
 المملكة ، والتى تستمر هذا العام لمدة
 أربعين يوما . بمناسبة العيد العاشر
 لجلوسنا . صبرا النيذ للجميع
 : نخب هيرود العظيم .
 لاشين : (يرفعون الكؤوس) نخب هيرود
 العظيم .
 هيرود : أين سالومي ؟
 هيرودياس : لماذا تسأل عنها ؟
 هيرود : إننى لا أراها .
 هيرودياس : ليس من الضروري أن تراها .
 هيرود : بل من الضروري يا ملكتى الحبيبة ، حتى
 لا أقتل نفسى من طول رؤىك أنت .

هموم هذه المملكة . هموم التي لم أعد
أفهمها .

: ألم تجد غير أول ليالي احتفالاتنا ، ووسط
الضيوف ، لكني نقص علينا همومك ؟

: أوه ! إن صوتك يصيبني بالغبطة ، ويزيد
من همومي . سالومي تعالي معي إلى
الشرقة .

: وماذا تفعل بالشرقة ؟

: لست أعرف ، ربما نبحت عن نجمك في
السماء حتى نجد ، ثم نبحت عن نجمي
أنا لنعرف إلى أين يتجه ؟ هل يفتني أثر
نجمك الصاعد إلى أعلى ، أم يبيط إلى
أسفل ؟

: لست مغرمة بهذه اللعبة يا هيرود ، إنني
لا أهوى البحث عن الطالع . فطالع المرء
هو ما يصنعه بنفسه ، أما من ينظرون إلى
النجوم فهم العجزة الذين يتوقعون من
السماء أن تحقق لهم ما لا يستطيعون تحقيقه
بأنفسهم .

: إنك ستبدئين في الشرقة ، وحلفك النجوم
في السماء ، كأنك القمر ذاته يا سالومي ،
وكان النجوم لألاء حورك . تعال معي
إلى الشرقة .

: ليس الليلة .

: بل الليلة . . . فالليلة غير كل ليلة .
(تخرج سالومي وتدخل من الجانب الآخر الراقصات) .

: الرقص والغناء الليلة . . . الخ .

: (لهيرودياس) لماذا لا تشرنين يا امرأة ؟
أهذه هي الطريقة التي يخاطب بها الملوك
زوجاتهم ؟

: (في سخرية) لماذا لا تشرنين يا زوجتي
العزيمية ؟ يا مليكتي الحبيبة ؟ لماذا
لا تدعين الحمر تلامس شفثيك حتى يصير
حلوا كالسكر ؟ هه . . . لماذا ؟

: لا شأن لك إن شربت أول لم أشرب .

: إنني فقط أريدك أن تشاركني سعادتي ،
فأنا أشعر الليلة بسعادة لم أشعر بها من
قبل . أفلا يفلح لك أن تشاركني تلك
السعادة ؟

هيرودياس

هيرود

سالومي

هيرود

سالومي

هيرود

سالومي

هيرود

الراقصات

هيرود

هيرودياس

هيرود

هيرودياس : هاهي أولى مراحل الجنون .

(تدخل سالومي تتبعها الوصفيات اللاتي يحملن نيل رداثها
الظويل)

هيرود : سالومي .

سالومي : ماذا تريد يا هيرود ؟ لماذا استدعيتني ؟

هيرود : يا أجل من وطأت أقدامها تراب علكتي ،

يا أجل من استنشقت عبير الزهور في
حدائق قصري ، أين أنت ؟ لماذا تختفين
عن نظري ؟ لماذا لا أراك دائسا إلى
جانبي ؟

سالومي : ماذا تريد يا هيرود ؟

هيرود : سالومي .

هيرودياس : أتركها وشأنها .

هيرود : سالومي . سالومي .

سالومي : ماذا تريد ؟

هيرود : آه ماذا أريد ؟ وهل يتحقق للمرء

ما يريد ؟ أريد راحة البال يا سالومي .

أريد الجمال . أريد الحب . لكني لا أجد

أيا منها . أريدك أنت يا سالومي فهل

تجالسيني ؟

هيرودياس : تكف عن هذيان السكرى هذا . ماذا

سيقول عنك الضيوف عندما يعودون إلى

روما ؟

هيرود : إنني أنا الحاكم ، وما أفعله هو الحق ،

وما دونه باطل . فالحاكم هو الذي يحدد

الحق والصواب بأفعاله . فإذا فعل شيئا

صار هذا الفعل هو الصواب ، وصار

الجميع يتبعونه ويقلدونه . وإذا أعرض

عن الشيء انصرف عنه الناس باعتباره

خطئا . ولكن ما قيمة ذلك كله أمام

المشكلة الكبرى . ما قيمته أمام ما يريد

المرء أن يفعله ولا يستطيع فعله ؟ إن ذلك

هو الوضع الذي يتساوى فيه الحاكم مع

رعاياه . بل قد لا يتساوى ، فقد يتفوقون

هم عليه ، فيقتلون على فعل

ما يقررون ، ولا يقرروا .

سالومي : هل استدعيتني لتقص على فلسفتك في

الحياة ؟

هيرود : بل لأقص عليك همومي يا سالومي ،

هیرودیاں

: صدقت . ففلطالما شاركتك تعامتك ،
فلأشاركك الآن تلك السعادة التي
تحدث عنها . إذا كنت بالفعل سعيدا .

هيروود

• كيف لا أكون سعيدا وقد بعث إلى صديقي قيصر روما برسله المجلين .
(يتذكر فجأة) إنهم لم يمنحوني بعد الهدايا التي أحضرها . أين وزير البلاط ؟
(ينادي) لاشين

: ها أنا ذا يا مولاي المبجل .. سمعا وطاعة .

لاشين

: هل أحضر الرسل معهم هدايا أم لا ؟
: بالطبع يا مولاي . أحضروا كل شيء .
تماما مثل كل مرة .

: إذن أين هي ؟ هل سيحفظون بها لأنفسهم ؟

لاشئ

: بل هم ينتظرون أن تأذنوا لهم بتقديمها .
: ها قد أذننا . دعهم يقدموا .

الوزير إلى الرومان الأول والرومان الثاني فيتقدمان إلى
وراءهما عدد من العيد يحملون صناديق الهدايا)

هيرود العظيم يا حاكم المملكة ، إن قيصر
روما يبعث إليك بتحياته السامية ،
ويتنيناك بدوام المجد والتجّاح ، فأنتم
أهل شعبكم في الغد المشرق ، وفي السعد
والخاء .

هیرود

: أدامت السماء علينا السعد والرخاء ،
فسعدنا بأق من رضاء قيصر علينا ،
ورخاؤنا من عطفه المستديم .

الم وما

الاول ، لقد اجعت الاراء في بلاد قيصريه
على ان الرب السلي خلق العالم في ستة
ايام ، لا بد قد تغرغ بعد ذلك لخلق
عظمتكم . لقد صبحتم مسار البلاد
وحكمتمكم صارت تعلم منها الحكام .

هیرود

: (للاثنين) أسمع يا وزيرى ماذا يقولون عني في روما ، وأنت جالس هنا في القصر تأكل وتشرب وتضاجع النساء ؟

لاشين

: آمسف . تاكل وتشرب فقط ، فلم يعد
بامستطاعتك أن تضاجع أحدا الآن ،
لا النساء ولا الغلمان . ولكن ، في أوقات

هیرود

فراغك ، ألا تلتفت قليلا لأمر الحكم ،
فتنشر مثل هذا الكلام الحكيم الذي يأتينا
من بلاط قيصر في روما ، وقد كان من
الأولى أن يصدر عن بلاطى أنا ، بلاطى
الذى أنت وزيره ؟ ألا تعتقد ذلك أيها
الوزير الأحمق ؟

(يقذف في وجهه بإحدى ثمار الفاكهة التي كان يتسلى بها بين يديه)

لاشين

: ستشتر ذلك فوراً يا مولاي . ولكن ..
لدى الرسل رسالة هامة من قيصر روما ،
يريدون إبلاغها لكم .. على انفراد .

هیرود

ليس الآن ، ليس الآن . فلينتظروا حتى تنقضى ليالي الاحتمال . أين الهدايا ؟ مرهم بتقديم الهدايا على الفور . هيا تحرك أها الوزير . لماذا صارت حركاتك بطيئة هكذا ؟ لقد صرت كالحيوان العجوز الذي لم يعد له فائدة . تحرك يا رجل ، وإلا تخلفنا منك ، كما فعل مع الجياد الملكية التي لم يعد بنا حاجة إليها .

لاشين

: نعم ، نعم ، یامولای ..

(يهرع لاشين إلى العبيد ، ويشير إليهم فيفتحون صناديق الهدايا ، وعند فتح كل صندوق يتقدم أحد الرومان ، ويقدم ما به إلى هيرود ، بينما يستمر الرقص والغناء) .

الم اقصيات

: الليلة الليلة
الرقص والغناء .. الخ .

هیرود

: (للرومان) أرجو إبلاغ عظيم شكري
وامتناني لقيصر روما على ما بعث به إلى من
تفاس، والتي ما هي في الحقيقة إلا تعبير
متواضع عن تقديره العميق لشخصي .
أرجو إبلاغ قيصر أننا سنظل دائماً عند
حسن ظنه ، وورن إشارته ، في كل
شئ .

(الجميع يصفقون)
والآن اشربوا وكلوا ما طاب لكم حتى
الصباح. (للأشبين) فلنضع هذه
الهدايا في القبو على الفور. لقد أحضرتها
وعديتها واحدة واحدة، وأستطيع أن
أذكرها بعد مرور سنين. (لأحد
الضيوف) آه صديقي العزيز ماركوس
لماذا لا تشرب إن في الحديقة نافورة

تقلد بالنبيذ إلى السماء . نبيذ من نوع خاص . نبيذ أبيض ورقاق ، تحسبه ماء إلى أن تلوقه .

يوسف

(يخرج هيرود إلى القشرة متأبطاً ذراع ماركوس ، ثم يبيت إلى الحديقة ، فتبته هيروديس والراقصات ، وبقية الحاشية ، وسط صيحات : « إلى الشافورة ، إلى الشافورة » إلى الحديقة ، إلى النبيذ . تدخل سالومي مرتدية ثوباً شبه شفاف ، وفي شعرها الورود ، يدخل خلفها يوسف في لباس البستان ، وصدرة عاري . يضحكان)

يوسف

: ياله من جنون مطبق . لو أنني قلت لأحد إن الأميرة سالومي تركت حفل القصر في أولى لياليه ، وجاءت إلى في أقصى أركان الحديقة ، نفترض السندس المخلخل الأخضر . ونضع ورود الحفل تلجأ أحمر على رأسها ، وتتخذ ضوء القمر ملءة فضية شغافة تغطي جسدنا للتهكين ، لما صدقني أحد ، ولقالوا جميعاً : إنني غبول . (يضحك)

سالومي

: لو أنك قلت ذلك ، لقلت لهم إنك كاذب ، ولقطع رأسك قبل أن تنتهي من روايتك .

يوسف

: وهذا هو غاية مني ، أن أموت بعد أن أكون معك . أريد أن أموت في أحضانك يا سالومي .

سالومي

(مداعبة) إذن في المرة القادمة سأأت إليك ومعني خنجر ذهبي ترصعه الجواهر والأحجار الكريمة ، وسأقبلك وأحملك في أحضاني ، ثم أؤس الخنجر في جوفك ، ثم أخرجه وأدسه ، وأخرجه وأدسه ، إلى أن تتهدج أنفاسك ، وتفيض روحك في أحضاني .

يوسف

: (يلاحظ وجود بعض كؤوس النبيذ فيصعب لنفسه واحدة منها) إن النبيذ في القصر عندكم مثل الماء عندنا . أنا أرى الحديقة بالماء فتبت الزهور ، وهنا يروونك يا سالومي بالنبيذ فتزهرين ، كما أن يزهو أجل بستان . إنك أنت الفردوس ذاته يا سالومي . في أناملك زهرة السوسن البيضاء الناعمة . في شمرق حقول القمح الذهبية التي تتج مع الريح . في فمك رحيق الورود البرية التي لم يذوقها إنسان

سالومي

: (تقاطعه) لقد بدأت تكرر نفسك . ألم

أسمع منك هذه الكلمات من قبل ؟ . أم كان ذلك من شخص آخر ؟

: بل كان مني أنا حبيبك يوسف . وسظلل تسميتها مني أهد الحياة . أنثريين ؟

: نعم فإن طمأنة .

: نبيذ ؟

: لا أريد نبيذاً .

: آت ليك ببطرات الندي التي تمهط من السماء في الفجر ؟

: تلك القطرات لا طعم لها ولن تسروى ظمئي .

: ماذا تريدني ؟ قولي لي فأتيك به

: لست أعرف . أريد شراباً يدير رأسي ،

فالنبيذ لم يعد يفعل بي أي شيء . أريد

شراباً أحمر دافئاً يروى ظمئي ، ويشمرني بالانتشاء ، ولا يكون نبيذاً .

: دعائي فذاؤك يا سالومي .

: أوه كفى . لقد أصبغت بالسام .

: سالومي ؟

: أذكر أنني بدأت أشعر بالسام في المرة

الآخرى ، وقررت ألا أجيء إليك ثانية ،

لكن سام الحفل الأشد وطأة هو الذي

ساقني إليك هذه المرة . (فجأة) إن هذه

المرّة ستكون الأخيرة .

: إنك تزعجني يا سالومي . هل أغضبتك في شيء .

: قولي لي ، وسأستغفر ساجداً ،

كما يستغفر العبد المخطيء ربه في السماء .

: ماذا غيرك يا سالومي ؟

: كف عن نطق اسمي على لسانك . من

الآن فصاعداً ستناديني بلقب أميرة

المملكة . يجب أن تحفظ مكانتك أيها

البياتني .

: مكاني تحت قدميك أيتها الأميرة ، ولست

أريد له بديلاً . فاتركيني حيث أنا .

: أوه أغرب عن وجهي الآن .

: ماذا حدث ؟

: حدث أن الرواية قد انتهت ، هذا كل ما

في الأمر . ألا نفهم ؟ لا تكن مثل الممثل

المبتدئ الذي يسرح بدوره الصغير ،

ويظل يلعبه ، حتى بعد نزول الستار .

يوسف : يا لك من شيطانة شريرة تتخفى خلف قناع الجمال والبراعة .

سالومي : (تصفعه) إخرس ولا تنطق بكلمة واحدة . كيف تجرؤ على غطاطي بهذه اللهجة السوقية . أنسيت من أكون أنا ، ومن تكون أنت ، فلتعلم أيها البستاني أنني من أمة غير باقي الأمم . نحن الأمة التي اصطفاهم الإله من بين كافة البشر ، ومن دُوننا حيوانات غير عاقلة .

يوسف : (غير مصدق) أيها الأميرة

سالومي : أفنهم ما أقول أيها الحيوان ؟

يوسف : (مذهولا) نعم ، نعم ، أيها الأميرة . أفهم كل شيء .

سالومي : هيا إذن ، إلى كوخك الحقيق في أقصى الحديقة ، ولا تدع صني تقع عليك ثانية ، وإلا أمرت الحراس بتقطيع جسدك هذا الذي أصبح يدفعني للقيء .

(تسمع سالومي صوت الموسيقى القادم من داخل القصر فترقص بضع خطوات ، وتقلب بالورد التي في شعرها الواحدة تلو الأخرى على الأرض) .

يوسف : (يتقهقر خائفا) يقولون إن أمهات الشياطين أربعة . إحداهن ترقص على دماء الموتى ، ومعها مائة وتسع وسبعون روحا شريرة . إنك هي .

(يخرج بسرعة مذهورا . تظل سالومي ترقص بضع ثوان ، إلى أن يدخل عليها كبير الكهنة ، والكاهن الأول ، والكاهن الثاني)

كبير الكهنة : لقد تغيبت أيها الأميرة عن الحفل ، وقد لاحظ الجميع غيابك . إنه عيد جلوس هيرود ، وتعلمين جيدا أهمية ذلك بالنسبة لنا . لقد انتظرنا عشرات السنين أن يأتيانا مثل هذا الحاكم ، واعتقد أنه من واجبنا أن نحفل معه بهذا العيد ، فهو في الحقيقة عيدنا نحن ، قبل أن يكون عيده هو .

سالومي : لقد حفظت قصائد اللذيع في هيرود من طول ما سمعتها . حفظتها عن ظهر قلب . هي والأغنيات ، والرقص الخليع ، والشرب ، والمجون ، لقد سئمت وجوه المدعوين التي لا تتغير من

عام إلى عام . هذه الوجوه الباردة التي تكسوها المساحيق الملونة . وهؤلاء الضيوف الرومان ، إنهم من العصابة ويتصورون أنهم من النبلاء ، لمجرد أنهم يملكون المال . لكن هذه هي غلطة أُمي . فهي ؟ التي فتحت لهم أبواب المملكة .

كبير الكهنة : لا تتحدثي هكذا عن الرومان . فروما هي القوة الحقيقية التي تستند إليها ، ومهما كان بالرومان من صفات لا تعجبك ، فلا تنسي أننا نحن في النهاية الذين نتحكم في الرومان ، دون أن يعلموا . إن الرومان هم حانتنا في هذا العالم ، في هذه المرحلة ، فلا داعي للإفصاح عن مشاعرك هكذا ، بلا رابط ، ولا ضابط .

الكاهن الأول : نعم أيها الأميرة يجب الاحترام والجلوس . إننا نلن هيرود والرومان ثلاث مرات في كل صلاة ، لكننا لا نفصح عن ذلك .

الكاهن الثاني : ولنن كل من ليس منا أو من خرج عنا ثلاث مرات أيضا ، لكننا لا نقول ذلك .

كبير الكهنة : لقد ذكر في كتبنا أن الكلب أفضل من هم ليسوا منا لأنه مصرح لنا في الأعياد أن نطعم الكلب ، وليس لنا أن نطعم الأجانب . إن قومنا هم المميزون وهم وحدهم الذين يستحقون الحياة الأبدية ، أما باقي الشعوب فمثلهم كمثل الحمير ، وبيوت عبادتهم بالنسبة لنا كزرائب الحيوانات . هذا هو سر بقائنا في الماضي ، وهو سر بقائنا في المستقبل ، حين تصير الدنيا بما فيها ملكا لنا ، ويكون لنا عليها حق التسلسل ، ومطلق التصرف .

الكاهن الأول : الشفقة ممنوعة مع بقية سكان الأرض

الكاهن الثاني : فإذا رأيت أحدهم واقعا في نهر أو مهلدا بخطر فمحظور عليك إنقاذه .

الكاهن الأول : يجب قتل كل من هو ليس منا وإلا كنا مغالين للشرع .

الكاهن الثاني : خاصة أهل الناصرة الذين يدينون بدين آخر .

الكاهن الأول : إن قتلهم من الأعمال التي يكافئ عليها الرب .

الكاهن الثاني : إن من يسفك دم أحد الناصريين إنما يقدم قربانا للرب .

كبير الكهنة : والآن إسمعي جيدا أيتها الأميرة . إن حلمنا لن يتحقق في وجود الفكر الذي يتحدث به ذلك الناصري الدجال ، فهو يمثل الحلم المضاد لحلمنا ، وحلمنا مضادان لا يمكن أن يتحققا على أرض واحدة . إما أن نكون نحن ، أو يكونوا هم . أنفهمين ما أقول ؟

سالومي : أفهم يا كبير الكهنة .

كبير الكهنة : إن أحداً لن يستطيع درء ذلك الخطر الداهم الذي يتهددنا ، غيرك أنت يا سالومي .

سالومي : أرى الطريق يا كبير الكهنة .

كبير الكهنة : ستقدمين رأس الناصري قربانا للرب حتى يرفع عنا ضرب الذل والمسكنة الذين فرضتها علينا . هذا هو الطريق الذي سيستمر مئات السنين ، والذي ستفتحيه أنت لقومنا ، والذي مقبوم في نهايته دولتنا . في مكان دولة ذلك الحاكم الأبله الذي تزوجته أمك . وفي يوم موعود ، ستسود تلك الدولة ، وسنحكم نهائيا باقي الأمم .

سالومي : ومتى يحىء ذلك اليوم ؟

الكاهن الأول : ليس قبل أن تقوم حرب ضروس تكون هي حرب الحروب التي سيهلك فيها ثلثا العالم .

الكاهن الثاني : سيبقى قومنا سبع سنوات متوالية يحرقون الأسلحة التي كسبوها بعد الانتصار .

الكاهن الأول : ستكون أمتنا يومئذ أكثر الأمم ثراء لأنها ستكون قد ملكت كل أموال العالم .

الكاهن الثاني : لقد ذكر في الكتب أن تلك الكنوز التي ستملأ بيوتنا كبيرة لا يمكن حمل مفاتيحها وأقفالها إلا على ثلاثمائة حمار .

سالومي : أنتشى على قومي أن يهلكوا قبل ذلك الميعاد .

كبير الكهنة : لا تخشى فئانا . لقد خلق الله من قومنا

ستمائة ألف روح . وستزيد عن ذلك ، لكننا لن ننقص أبداً لأن كل فقرة في الكتاب لها ستمائة ألف تأويل ، ينقص كل واحد منها يروح من هذه الأرواح . سنسود العالم يا سالومي ، فهيا قدمي للرب قربانك .

سالومي : رأس الناصري .

الكاهن الأول : فداء لأرواح الشهداء الذين سقطوا والذين سيسقطون .

سالومي : رأس الناصري .

الكاهن الثاني : فداء لأرواح الشهداء الذين حرقوا والذين سيحرقون .

كبير الكهنة : رأس الناصري هي العقبة التي تسد الطريق أمام قومنا وتبعد عنا تحقيق حلم الأرض وحلم الدولة ، فقدمي القربان يا سالومي .

سالومي : سأقدم القربان . ومن بين يدي ستسيل الدماء غزيرة هراء . سأقدم القربان . ومن بين فخذي ، ستبعث أمة جديدة تنهى الذل والظلم ، وتسود العالم بما حباها الرب من غيز وغلباء ، وما منحها من مكر وذكاء ، وما ستحققه من بطش وطمع .

(يدخل هيرودس وهيروديس ولا شين والرومان الأول والرومان الثاني ، ووراهم بنية المدعين والحاشية ، فيخرج من الجانب الآخر الكهنة الثلاثة)

هيرود : والآن سنشرب جميعا نبيذاً أحمر كالدماء . سنشربه هذه المرة في نخب قيصر متمنين له الصحة وطول البقاء . وقبل أن يرحل عنا رسله المبعوثون ، سأبعث معهم إلى صديقي قيصر روما نزعاً من ليث الغناب الذي إذا زار حل بعد أربعين سنة فرسخ أحدث ضجة أجبهض النساء الحبايل ، وهدمت أسوار المدينة ، وأوقعت أضراس الرجال . نعم فملك ملوك الأرض لا يرسل له أقل من رؤوس ملوك الغناب .

الرومان الأول : ليست هذه هي الرأس التي يطلبها قيصر .

هيرود : سالومي ، مالك شاحبة هكذا ، إنك كالشمعة البيضاء التي تلتف الدفعة وراء

هيرودياس

الدعة إلى أن تقي نفسها بنفسها .
: إن ابنتي ليست شمعة ، ولا هي تلتف
الشمع . بل إلى لا أذكر أبدا أنني رأيتها
تبكي . حتى حين ولدت لم تبك مثل بقية
الأطفال . وإنما كانت تضحك ضحكات
ارتجت لها أعمدة المعابد في المدينة ، فكف
عن تحيل الأشياء ، وكف عن تعقبها في
كل مكان .

هيرود

: (لسالومي) ماذا بك يا صغيرتي ؟

سالومي

: لا شيء . ماذا تريد مني ؟

هيرود

: أريد .. أريد أن ترقصي لي يا سالومي .
أريد أن أرى جسديك البيض يتمايل لي .
إنك لا تعلمين ماذا يمكن أن يفعل رقصك
بي ، إنه سيزيل عني كل المصوم ، فأنا
حزين الليلة كما لم أحزن من قبل . إن
رقصك سيعيد لي بهجي . إن وقع
أقدامك سيعيد لي نبض حياتي ،
وجسديك سيعيد لي عفوان شبابي الذي
فقدته . لن أقرب منك . لن ألمسك .
فقط .. سأنظر إليك ، فأرقص لي إذن يا
سالومي . أرقص لي يا أجل زهرة في
الوادي .

سالومي

: ماذا أصابك يا هيرود ؟ هل اختلت قواك
تماما فلم تعد تفرق بين جواريك
والأميرات ؟ إذا أردت رقصا فاطلبه من
الجواري . الأميرات لا يرقصن . ولكن
يسدن أنك لم تفقد فقط شبابك ، وإنما
فقدت صوابك أيضا ، فلم تعد تستطيع
التمييز بين راقصات القصر وأميرة
القصر .
(تتركه وتخرج)

هيرود

: (لهيرودياس) أترين كيف ربيت ابنتك ؟

هيرودياس

: أنا وابنتي ننحدر من سلالة ملكية ، أما
أنت فقد كنت جمالا يتبع الجمال .

هيرود

: ماذا ؟

هيرودياس

: كما كنت قاطع طريق أيضا .

هيرود

: لقد كان والدي من أصل عريق ..

هيرودياس

: وكانت والدي ..

: والدتك ؟ وماذا كانت والدتك هي

الأخرى ؟ ملكة الأناضول ؟

هيرود

: صه يا امرأة .

هيرودياس

: لن تكون ملكا أبدا يا هيرود . رغم ما
تحاول أن تظهر به من فاخر الثياب ، فأنت
من الرعايع ، والناس جميعا يسخرون
منك . لقد فقدت حب الشعب دون أن
تحصل على احترام النبلاء .

هيرود

: يا لك من امرأة جحود . ألا تذكرين أين
كنت قبل أن آتي إلى الحكم ؟ لقد كنت
مكرهة منبوذة لا تقوين على الدفاع عن
نفسك . تماما كالمرأة المطلقة التي هجرها
زوجها ، بعد أن فقدت أنوثتها ، وصارت
في خشونة الرجال .

هيرودياس

: وماذا تعرف أنت عن الرجال ؟ لو كنت
رجلا يا زوجي العزيز لكنت قد اتخذت
القرار الذي يحمي عليك منصبك ،
والذي يطالبك به الجميع . لكنك تخشى
أن تتخذه ، ثم تحدثني عن الرجولة
والخشونة .

هيرود

: أخشى ، وإلا فسأعيدك كما كنت ،
وأصادر أموالك ، إنك كالحية الحية التي
تلدغ من يطعمها . ألا تذكرين من أين
انتشلتك بعد أن توليت الحكم ، وكيف
أعدت إليك أملاك المصادرة ووضعتك
معي على العرش ، وجعلتك تشاركتني
حكم البلاد ؟ كما أعدت إليك أملاكك
فأنتي ساصادرها . جميع الأملاك القديم
منها ، والجديد الذي امتلكته وأنت معي
على العرش . إنك لست من أبناء البلاد
لقد كان أملاك من أصل غريب عنا .
فهل يحق لك أن تستتزي خيرات البلد كما
تفعلين ؟

هيرودياس

: بالطبع لا ، فهذا حق لك أنت وحدك .
أليس كذلك ؟

هيرود

: ساصادر أملاكك .

هيرودياس

: تصادر أملاكي ؟ هاهنا (تضحك) لقد
ذهب ذلك الزمان وولي يا مليكي العزيز .
لن تستطيع أن تستسي بسوء بعد الآن ،
وإلا انقلبت عليك روما بأكملها ، وربما
خلعتك عن العرش أيضا .

- هيرود** : إذن سأمر بوقف قوافلك التجارية .
 سأعطى أوامر صارمة بالأمر قوافلك في ملكتي . إن المال الذي تسرقه هذه القوافل أصبح حديث العالم أجمع ، وذلك بسبب لي مشاكل كثيرة . سأفعل ذلك بعد الاحتفالات . أو ربما بعد توديع رسل قيصر ، فقد بعث إلى معهم هدايا نفيسة ، ويجب أن نكرمهم ، ونتم بهم ، حتى تنتهى الاحتفالات .
- هيرودياس** : ها ! إنك تتحدث كمن لا يفهم شيئا . إن قيصر أيضا يضحك من تمثيلياتك ، ولولم أكن أنا إلى جوارك ، لما كان قد بعث لك بشيء على الإطلاق .
- هيرود** : لقد استقبلني قيصر في روما ، كما لم يستقبل ملكا من قبل ، وذلك لأن صديقي القيصر أيتها المعجزة المخوفة يكن لي أكبر .
- هيرودياس** : (مقاطعة) إنه يستخلمك يا هيرود . هو يعرف نقاط ضعفك ويعرف كيف يسخر لك لأغراضه التي أصبحت تنفذها له دون أن تدري . وتصور طوال الوقت أنك تعيد ترتيب الكون وفق هواك .
- هيرود** : حبيبتي هيرودياس ، يجب أن تعرضني نفسك في الصباح الباكر على طبيب القصر ، فقد أصبحت تستعشين عن زوال أنوثتك بسلطة لسانك التي تتزايد كل يوم . وهذا داء لا بد له دواء عند الأطباء . (يصيح) أين الراقصات ؟ أين ذهبن ؟ فليمدن فؤاد ، وليبدأ الرقص من جديد . (فجأة يسمع صوت الناصري مدويا في أرجاء المسرح)
- صوت الناصري** : آه يا بلادي . إصبري . إن خلاصك آت . آه يا وطني . إن نصرك قريب ، فما هو الراحل الذي لم يرحل . ها هو الغائب الذي لم يقب . ها هوأت في شكله الجديسد . سيخلصك من الظلم والفساد ، من القهر والظغيان .
- هيرود** : ما هذا ؟ (يعم القاعة شعور بالتوتر ، ويبدأ الجميع في المهمة . تدخل سالومي بسرعة ، وتتفقد أرجاء المسرح ، كمن يبحث عن شيء)
- صوت الناصري** : عندما يميء : البائس سيتهج ، والجوعان سيشتبع . عندما تعود عينا الضمير سيرى النور ، وأذننا الأصم ستفتحان من جديد .
- سالومي** : من هذا ؟
- هيرود** : من أين جاء هذا الصوت ؟
- سالومي** : من هذا الذي كان يصيح ؟
- هيرود** : ألم ترفعوا الكباري ؟ كيف دخل غريب إلى القصر ؟
- كتمان** : لا يمكن أن يدخل أحد القصر دون علمنا يا مولاي .
- هيرود** : اذهب يا رئيس الحرس واحضره فوراً .
- سالومي** : نعم أحضره .
- كتمان** : سمعا واطاعة يا مولاي . (يشير إلى الحرس فيتمعنونه إلى الخارج)
- هيرودياس** : ماذا ؟ إلى هنا ؟ هل جئت يا هيرود ؟ إن ضيوفنا ينتظرون الآن الراقصات ، فهل نحضر لهم شخصاً متوهها ، يغوه أمامهم بما تقشعر له الأبدان ؟ ألم تسمع بماذا كان يصيح ؟
- هيرود** : يجب أن أرى صاحب هذا الصوت .
- هيرودياس** : لست بحاجة لأن تراه . إنه بالفعل من تصوره . هو نبي الناصرة الدجال الذي يصيح في البلاد ضلك وضدي . هو بعينه ، وذلك أمر لست بحاجة لأن تتحقق منه ، خاصة أمام ضيوفك .
- هيرود** : إني أنت في تجارتك ، ودعي لي أمور الدولة . إن أمر ذلك الناصري أخطر مما تصورين ، وأخطر مما يستطيع عقلك القاصر أن يدركه .
- (يقتحم الناصري القاعة قبل أن يعود الحرس . وهو شاب عار إلا من قطعة من فراء الأغنام تستر هويته ، وتقل شعوره الرسالة إلى كتفي . يأخذ في تفرس وجهه المدهون واحدا تلو الآخر ، بينما يتجمد الجميع كل في مكانه)
- الناصري** : أين هو من امتلا كأس فظائعه عن آخره ؟ أين هو من ستصعقه الصاعقة ، أحضره

اقتحمت القصر وسط احتفال لست أحد المدعوين إليه .

: لقد تعديت أنت كل الحدود يا هيرو ،
وقد صبر الشعب عليك طويلا . لكن
شعبنا قد عقد العزم الآن على أن يعيد
صنع الحياة على أرضه بالحرية والحق ،
بالكفاية والعدل ، بالمحبة والسلام ،
بالسلام القائم على العدل يا هيرو ،
وليس بالاستسلام . (تزداد هممة
الحاضرين)

: يا للفضيحة ! (هامة لهرود) أهذا
هو الخفل الذي طالما أعدنا له ؟ أهذا هو
ما أنفقنا فيه الليالي الطوال نبحث وندقق
في قائمة المدعوين ، وفي موائد الطعام
والشراب ، وفي عدد الراقصين
والمنشدين ؟ أكان كل ذلك من أجل هذا
الضيف اللفظ المخيف الذي هبط علينا من
حيث لا ندرى ولا نعلم ؟ يا للمصيبة !
لقد أفسد علينا كل شيء . ماذا سيقولون
عنا في روما ؟ لكنك أنت المشلول
بسكوتك عليه ، وحل حديثه الذي يعاقب
عليه القانون . لقد سكّت عليه حين كان
يجوب الأسواق ، فجاءك الآن بنفس
الحديث ، ولكن في عقر دارك . وما هو
يتقيّز على مسمع ومشهد من ضيوفك بلا
أذن استحياء . يا للكارثة ! ماذا عسانا
نفعل الآن ؟

: أيها الرجل ! عليك أن تغادر هذا المكان
فورا . أخرج من القصر كما دخلت .

: لقد جئت هنا لأبقى يا هيرو . . . فالتار
حين تمسك بالهشيم لا يمكن إبعاده .

: (يسد أذنيه بكفيه) لن أستمع لهذا
الصوت .

: إن صوت سيظل يلازمك يا هيرو ، ولن
تستطيع الهروب منه أو تجاهله . سيظل
معك هنا داخل القصر ، وممسكا
بتلابيك ، ولن تستطيع أن تصم أذناك
عنه .

: أخرج من القصر . (يصبح)
أخروه ! أخروه !

الناصرى

هيرودياس

هيرو

الناصرى

هيرو

الناصرى

هيرو

كى يسمع من صاى فى البادية ، وجاء
الآن ليصبح فى قصور الملوك . أحضروه
فقد يسمع الصوت الذى لم يعد يسمعه .
أين هى من أعطت نفسها لشباب روما
ذوى الأجساد الياقة ، الذين يعملون
دروعا من ذهب ، ويلبسون خوذات من
فضة ؟

: يا إلهى ! (تسقط مروحتها من يدها)
(طوال المشهد التالى تظل سالومة
مشدومة دون أن تتكلم)

: (يصبح فجأة) أين هما الزوجان
الذنان جمعهما شبق المال الذى هو بلا
حدود ؟ أطلبوا إليهما أن يتركا تجارتها .
لقد جمعا من المال ما لن يستطيعا إنفاقه ،
فبأنهما أقرب بما يتصوران . لقد صمت
أذناهما ولم يعودا يسمعان . لقد عميت
أعينهما ولم يعودا يبصران . أحضروهما
ليسمعا الليلة صوت الحق فقد يتوبان .
لكن لا ، لن يتوبا . لا الليلة ولا أى
ليلة . لن يتوبا قبل أن يعود الراحل فى
شكله الجديد ، وعندئذ سيكون قد فات
الأوان .

: مرهمُ بإسكاته . مرهم بإسكاته .
: من أنت وما اسمك ؟

: أنا ابن هذا البلد فمن تكون أنت ؟ أنا
أحد أبناء الغائب الحاضر ، والراحل
الذى لم يرحل ، فمن تكون أنت ؟ أنا
صوت الشعب ، صوت الفقر والمجاعة
والمعاناة أنا آمال وآلام الجماهير فمن تكون
أنت يا هيرو ؟ هه من تكون ؟

: ما الذى جاء بك إلى هنا ، وكيف اخترقت
أسوار القصر ؟

: الحق يشرق الأحجار ، والنار تغلّ
الحديد .

: (لهرود) استدع حرسك يا رجل .
(صائحا) أين كنعان ؟ أين حرس
القصر ؟

: لا تصح يا هيرو فلن يبيحك أحد ،
ولا ترتعد فساعتك لم تكن بعد .

: لقد تعديت حدودك يا رجل . لقد

هيرودياس

الناصرى

هيرودياس

هيرو

الناصرى

هيرو

الناصرى

هيرودياس

هيرو

الناصرى

هيرو

: لن أخرج يلهيرود ، ولن يغرجنى أحد .
سابقى فى قصرك المعفن إلى أن أموت .
(تتعالى صيحات الحاضرين)

ستار

الجزء الثانى

(نفس المنظر السابق . الحفل مازال مستمرا وقد وصل إلى
ليلته الأخيرة . على المسرح سالومى ، وكنعان ، والجندوة
وبعض المدهوبين)

سالومى

: (تقترب من كنعان) كنعان .

كنعان

: أيتها الأميرة .

سالومى

: أريد أن أطلب إليك طلبا يا كنعان .

كنعان

: طلباتك أوامر أيتها الأميرة سالومى .

سالومى

: ذلك الناصرى .

كنعان

: ماذا به ؟

سالومى

: أريدك أن تلقى القبض عليه وتأتيئى به .

كنعان

: كيف ذلك ؟ تعلمين جيدا أيتها الأميرة أن

الحاكم يرفض إلقاء القبض عليه فكيف

تطلبين منى ذلك ؟

سالومى

: وهل تعتقد أنه من الصواب أن يظل ذلك

المعتوه هائلا على وجهه هكذا ، داخل

القصر ، لمدة أربعين يوما وليلة ، إلى

الآن ، يتجول كما يشاء ويصبح بما شاء ،

دون أن يتصدى له أحد ولا حتى رئيس

الحرس ؟

كنعان

: رئيس الحرس لا شأن له بالسياسة أيتها

الأميرة . إن لدى أوامر أطيعها ، هذا كل

ما فى الأمر

سالومى

: لكن ذلك المخبول يتفوه بحديث يسبب

الحجل أمام الضيوف .

كنعان

: رئيس الحرس لا شأن له بالحجل .

سالومى

: إنه ينتهك الآداب العامة .

كنعان

: ولا بالآداب العامة .

سالومى

: إذا أصرحك يا كنعان . إنها ليست مسألة

سياسة . ولا آداب . ولكن .. ولكنى

أريد ذلك الناصرى .

كنعان

: تريدته ؟ كيف ؟

سالومى

: أريده لى .

كنعان

: كيف ذلك أيتها الأميرة ؟ إننى لا أفهم .

سالومى

: عندما تعودون من الحرب ألا تحضرون

معكم الأسيرات والسبايا ، ويصبح لكل

واحد منكم واحدة منهن ، دون أن

يسألنكم أحد كيف ذلك ؟

كنعان

: نعم ، ولكن ..

سالومى

: ولكن ماذا ؟

كنعان

: ذلك وضع يختلف أيتها الأميرة ، فماذا

عساك تفعلين بذلك الشاب ؟

سالومى

: قد أفعل به ما تفعلون أنتم بسيائكم .

كنعان

: لكننا نحن رجال وهن إناث .

سالومى

: إذا فساكون أنا رجل وهوانثاى . كنعان ،

اجعل ذلك الشاب هديتك للاميرة

سالومى ، فى هذا الحفل الذى قارب على

الانتهاء .

كنعان

: (مزعجا) أيتها الأميرة !

سالومى

: أتركك تخاف أنت أيضا من ذلك الدجال

كما يخافه هيرود ؟

كنعان

: ليس الخوف هو ما أشعر به نحوه .

سالومى

: إذن لماذا لا تقوى على القبض على رجل

معتوه يصيح بما يعاقب عليه القانون .

كنعان

: أى قانون ؟ عن أى قانون تتحدثين أيتها

الأميرة ؟ قانون القصر أم قانون الشعب ؟

سالومى

: ماذا ؟ هل تعلمت أن تتحدث عن

الشعب أنت أيضا يا رئيس حرس

القصر ؟ ماذا حدث لك ؟ لا تستطيع

القبض على الدجال ، ثم تتحدث مثله

تماما ؟

كنعان

: إن ما يتحدث به ذلك الناصرى ليس

دجلا ، وهذا هو ما جعل الحاكم لا يصدر

أمرًا بالقبض عليه .

سالومى

: إن هيرود يخافه . هذا كل ما فى الأمر .

ولما تركه يتجول هكذا داخل القصر

بين ضيوفه ، لمدة أربعين يوما وليلة ، دون

أن يأمر بالقبض عليه .

كنعان	: يخافه لأن ما يقوله هو الحق . لذلك فهو لا يستطيع أن يواجهه .	كنعان	: أشعر لأول مرة بأننى لم أعد أكثر من ذلك .
سالموى	: أهكذا ؟ وماذا أيضا ؟	سالموى	: اسمع يا كنعان . إن باستطاعى على أى حال ألا أخبر هيرود بشيء لو أنك أقيمت القبض على ذلك الناصرى ، وأتيتنى به .
كنعان	: إنك لا تعلمين أينها الأميرة كيف أصبح حال الناس منذ تولى هيرود الحكم .	كنعان	: بل إننى لن أخبره حتى بأنك أنت الذى أقيمت القبض عليه أعدك أننى لن أمسسه بسوء .
سالموى	: إنك لا تعلمين أينها الأميرة كيف أصبح حال الناس منذ تولى هيرود الحكم .	كنعان	: إننى فقط أريد التحدث إليه ، ثم أتركه بعد ذلك ، ولن يعلم أحد بشيء من ذلك . فما قولك ؟
كنعان	: نعم أقصد ذلك . فهذا ما تقوله كل البلاد . إن مرتباتنا لم تعد تكفى حاجتنا الأساسية ، وصار التجار هم وحدهم أصحاب المال ، يتحكمون فى الأسواق ، ويحددون أسعار المتاع كما يريدون .	سالموى	: إذا كنت تريدان التحدث إليه فلا حاجة بك إلى أينها الأميرة بإمكانك أن تذهبى إليه بنفسك . تعلمين أنه لم يغادر القصر منذ دخله فى أول ليالى الاحتفال .
سالموى	: إننا هذا البلد أصبحوا يعيشون على الكفاف ، فلماذا لا يتنصتون لما يقوله النبى .	سالموى	: أعلم أنه هنا ، لكن لا أستطيع أن أجده حين أريده . إنه كالماء الذى ينساب بين يديك لا تستطيع أن تحكم عليه قبضتك .
سالموى	: أهو نبي أيضا ؟ مهلا مهلا ؟ يبدو أننا انزلنا إلى الحديث فى السياسة يا رئيس الحرس .	سالموى	: إنه يظهر فجأة ، ويختفى فجأة دون أن نعلم من أين جاء ، ولا إلى أين يذهب . كما أنى أشعر نحوه بشيء من الرهبة ، ربما بسبب الكلمات الرهيبة التى ينطق بها .
كنعان	: لم تعد هذه الأمور سياسة . إنها حديث كل بيت فى كل يوم .	سالموى	: اتقنى به أنت يا كنعان . إنك رئيس الحرس ، وتستطيع الوصول إليه . اتقنى به ولا تخف .
سالموى	: كفى أيها الجندى . لقد تعدت حدودك ولم تعد تصلح رئيسا لحرس القصر . غدا ستترك موقعك بعد أن أخبر هيرود بما تجرات على قوله الآن . ستجرى محاكمتك وستتم إرسالك للسيف لتلقى جزاء ما قلته .	كنعان	: لن أفعل .
سالموى	: إن ما قلته يقوله الجميع ، فهو الحق . أنت أيضا تقول الحق ؟ ماذا أصابكم جميعا ؟ هل صرتم كلكم أنبياء الحق ؟	سالموى	: لماذا تخافه يا كنعان ؟ لماذا تخافونه جميعا ؟ إن هيرود حين يخافه فهو ملك عجوز ، وأنت فمازلت شابا فى مقتبل العمر . نعم . أنت شاب ، ووسيم ، وقوى ، وشجاع . . (تقترب منه) لطلما نظرت إليك يا كنعان دون أن تدرك (تقر بأناملها فوق ذراعه) لطلما نظرت إلى ذراعيك القويتين ، وتصورتها تضمان جسدى بقوة .
كنعان	: فى البداية لم أكن أعنى ما يقول ، وكان بإمكانى ، بالفعل ، أن ألقى القبض عليه ، لو طلب منى ذلك .	كنعان	: أينها الأميرة !
سالموى	: لكن بعد أن استمعت إليه طوال أربعين يوما ووليلة ، أبصرت فى حديثه الحقيقة التى ترفضونها لأنكم تخشون مواجهتها .	سالموى	: (تعد يدها إلى فمه) لطلما نظرت إلى شفتيك وتصورتها تقضمان كرز فمى ، فتحويلته إلى نبيذ أحمر رقيق ، كذلك الذى ينساب من معاصر الكرم فى الربيع ، داعيا الرجال أن يذوقوه .
سالموى	: ألا تخاف من أن أخبر هيرود بما تقول :	سالموى	

الناصري فتلقى سالومي بالسيف بسرعة فوى جثة كنعان ،
وتتجمد مكانها

الناصري : يا ممالك الموت ماذا تفعل هنا بسيفك
المشهور ؟ عن تبحث في هذا القصر
المبوء لماذا تخوم فوق القصر كالطيور
الجارحة التي تستعد للانقضاض على
الفريسة ؟ ألم تشبع حمامات الدم التي
تشهدها البلاد ظمأك بعد ؟ (سالومي
تقترب منه في حذر)

سالومي : أيها الناصري ؟
الناصري : من الذي ينادي ؟
سالومي : أنا
الناصري : ومن تكونين ؟
سالومي : امرأة .

الناصري : ماذا تريدين ؟
سالومي : أريد .. أريد أن أحدث إليك .. أريد
أن نتحدث إلى .

الناصري : ها تريدين الحديث ؟
سالومي : أريدك أن تحدثني .. عنك أيها
الناصري .. عن رفاقك .. قل لي ماذا
تفعلن ؟ وماذا تنورن فعله ؟

الناصري : ليس لي رفاق ، ولا أتوي أن أفعل شيئا .
سالومي : قل لي إذن ها تحدث ؟
الناصري : إن ما ألتحدث به هو ما أراه شاخصا
أمامي .

سالومي : وماذا ترى .. أيها الناصري ؟
الناصري : أرى الحق يعودي ، والعدل يسود . أرى
الأبناء وقد أصبحوا رجالا أشداء ،
يحولون الأمل إلى عمل ، والحلم إلى
حقيقة !!

سالومي : أي حلم أيها الناصري ؟
الناصري : حلم العزة والكرامة لأبنائنا .. من أنت ؟
سالومي : أنا من نذرتي الأقدار للقيك . قل لي أين
هم أعوانك ؟

الناصري : ليس لي أعوان .
سالومي : هؤلاء الأبناء الذين تتحدث عنهم .
الناصري : إنهم ابتلاء هو ، الراحل الذي لم يرحل ،
والغائب الذي لم يغيب ، فهو لم يمت ،
وإنما انتقل من سجن الجسد إلى رحاب
الفكر ، فتحول إلى عبدا ، لنعصرة الفقراء

كنعان : (يبتعد عنها) كفى أيتها الأميرة ..
أرجوك .

سالومي : (تتبعه) اتنى بالناصري يا كنعان .
كنعان : اطلبي ما تشائين أيتها الأميرة ، لكن ذلك
الأمر مستحيل .

سالومي : اتنى بالناصري كنعان .
كنعان : (يبتعد) لا أستطيع أيتها الأميرة .
سالومي : (تتبعه) اقترب مني يا كنعان وانظر في
عيني .

كنعان : (يشيح بوجهه عنها) اتركيني أيتها الأميرة ،
أتوسل إليك . (يبتعد)
سالومي : أنت لا تستحق أن تكون رئيسا للحرس .
سئري ماذا سأفعل بك أيها الرعديد
الجلبان ؟

كنعان : لست جباناً أيتها الأميرة .
سالومي : بل أنت جبان . لقد كان جسدك يرتعد
كالعذراء الخجول ليلة عرسها .

سالومي : ما جدوى هذه العضلات الزائفة ،
وما جدوى هذا السيف الذي يتدل من
خصرك كليل الحيوان الخائف المريض ؟
هل انتصب في يدك ذلك السيف قط ، أم
هو مجرد جزء من زيك العسكري الذي
تحفى وزراء رعونتك ؟

كنعان : إن هذا السيف صارع وصرع جيوشا
عديدة .

سالومي : أرى إياه .
كنعان : الجندي لا يعطي سيفه لأحد أيتها
الأميرة .

سالومي : لكنك ستعطيه لي يا كنعان . انظر إلى
يا كنعان (تقرب منه حتى يلاص وجهها
وجهه)

كنعان : أيتها الأميرة .

سالومي : كم هما سوداوان عيناك ؟

كنعان : (مسلوب الإرادة) كم هما .. زرقاوان ..
عيناك ؟ (تقبله قبلة طويلة فلا يتحرك ،
ثم تستل السيف من خصره خلسة ،
وتغرسه في قلبه)

سالومي : خذ .

(كنعان يترنح قليلا ، ثم يسقط على الأرض جثة هامدة يدخل

القويطين . ولكن خذني .. خذني
إليك ..

: هذا يكفي

: أيا الناصري .

: لا تحدثني بعد الآن ولا تعترضني بصري
ثانية . إنني لا أسمع غير الحق ،
ولا أبصر غير الحقيقة . (يتجه إلى
الخارج)

: خذني إليك يا حبيبي . (يستمر في السير
إلى الخارج . سالومي تنهض من على
الأرض) انتظر أيا الناصري .
(لا يتوقف) هذه سالومي التي تحدثك .
(لا يتوقف فتبعه) هذه سالومي ، ابنه
هيروديس ، أميرة المملكة ، تعرض
عليك نفسها .

: (يتوقف) إذهبي يا ابنة الزانية ولا تقتربي
مني . لقد اجتمعت فيك خطايا أمك ،
وشرو عشيرتك ، فلا خلاص لك .
(خارجا) آه يا بلادي . لقد فاض النهر
وكان فيضانه أحمر و (يخرج) .

: (ساهمة) من أي معدن خلق هذا
الرجل ؟ إنه ليس كباقي الرجال .

(تصاب فجأة بحالة هياج شديد تنهرخ إلى سيف كتمان للقي
على جسده ، وتظل تعرب به ذات اليمين ، وذات اليسار ،
وعلى الأرض وهي تصرخ في عصبية)

آه ! آه ! لقد رفضني أيا الحقيير ! لقد
لفظني أيا الحقيير . لكني سأعظرك بك .
سأعظرك بك أيا الناصري .

(يدخل هيرود و هيروديس ولاشين والحاشية ، تلتقي
سالومي بالسيف بسرعة ، ثم تلتقط وردة من على الأرض ،
وتلجوها بين أصابعها)

: سالومي . آه ها أنت يا سالومي ؟
(يتقدم إليها) آه ! لقد زلت قدمي في
الدماء . هذا قال سيء . هذه علامة
شؤم . لماذا توجد دماء هنا ؟ أين الوزير ؟
ما هذه الدماء ؟ وهذا الجسد ، ماذا يفعل
هنا هذا الجسد ؟ من هو ؟ لن أنظر إليه .

: إنه كنعان يامولاي ، رئيس الحرس .

: إنني لم أصدرو أوامر بقتله . من الذي
قتله ؟

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

لاشين

هيرود

والمحرومين ، لنصرة أحباب الله المظلومين
والكادحين .

: وإذا لم يكن قد مات فأين هو الآن ؟

: إنه في قارب يبحر الجليل ، يتجنب أبناء .

: إنه في كهف بصعراء مصر يتجنب أبناء .

: إنه في غابة أهل جبل لبنان يتجنب أبناء .

: إنه في كل ركن من أرجاء هذا الوطن

الكبير ، في كل قطرة دم تجري في عروق

أبناء هذا الشعب العريق .

: ما أعذب حديثك أيا الناصري (تقترب

منه) دعني أنظر إلى تلك العينين الثائرتين

(تقترب أكثر) دعني أنظر إلى ذلك الفم

ال .. (يزيحها عن طريقه)

: من أنت ؟

: قلت لك إنني امرأة .

: ماذا تريدين ؟

: أريدك أنت . أنظر إلى أيا الناصري .

: (في قوة ولكن يهدوه) كفى . لقد ضللت

الطريق .

: انظر إلى عميق ... إلى فمي ..

: (يصيح) اذهبي عني .

: انظر إلى جسدي أيا الناصري . (يصنعها

على وجهها فتقع على الأرض)

: للمي من نفسك يا امرأة و اذهبي .

(تلتوي عند قدميه كالحية)

: انظر إلى . لو أنك نظرت إلى ..

: إذهبي ، وأبحثي عن خلاصك ، قبل

فوات الأوان .

: انظر إلى صدري لترى ما ألم بقلبي .

: أفتب صدري بنظراتك الحادة حتى يفيض

دمي كالنبيع الدافئ الذي ينساب عند

سفع الجبال . (تتعلم بساقية) لقد جعلت

دمائي الراكدة تتفجر كالبراكين في

عروقي ، فدعها الآن تسيل بين قدميك

قربانا لهذه الرغبة الجائعة التي أشعر بها

نحوك ، والتي لم أشعر بها نحو أي رجل

من قبل .

: (يركها) اذهبي أينما العاهرة .

: اركلني ثانية أيا الناصري . اصغفني على

وجهي . دس على جسدي بقدميك

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

سالومي

الناصري

شهيدا كان خطره أشد . أما الآن فهو لا يملك سوى الكلام ، والكلمات لا تحدث ثورات يا مليكى التى لاتنهم من أمور الحكم شيئا .

بل الشورات لا تحدث إلا بفعل الكلمات ، خاصة إذا كانت مثل تلك التى يتغوه بها ذلك المخبول يامليكى الحكيم . إن القول لابد أن يؤدى إلى الفعل فاقطله فوراً ، وهو مازال قولاً ، وضع حدا لهذا الخطر الذى يهددنا جميعاً .

قلت لك لا تتدخل فيها لا يعنيك .
ربما كان من الحكمة أيها الحاكم أن نستمع إلى توجيهات قيصر فى هذا الشأن . لقد بعث لكم مع رسله برسالة هامة تخص بهذا الموضوع ، وقد يكون من الأفضل ..

(يقاطعه) كفى كفى . مستحدث فى هذا الأمر فيها بعد . أين النبذ ؟ مزبدا من النبذ للضيوف الكرام . (العبيد يصوبون النبذ في كؤوس الجميع يدخل الناصرى)

لا تبهجوا يامن فى الأرض السلية ، لأن عصا من ضربكم قد كسرت . فمن بكرة النبات سيخرج أفغوان ، وما أخذ بالقوة سيترد بما هو أشد منها . (يخرج)

لقد تعدى الحدود أيها الحاكم وخرق القوانين التى تلتزمون بها .

سلمه لنا أيها الحاكم .

ستولى أمره

نعم سلمه لهم فهم على الأقل لديهم الشجاعة لإخراسه .

لن أفعل ذلك .

إذا فلتأمر بقطع رقبته .

ليس بعد . ليس بعد .

وماذا تنتظر ؟

يجب أن نعرف أولاً من يكون ، ومن الذى أرسله ؟ ومن أين أتى .

قالوا لك إنه من الناصرة وهذا يكفى .

هيرودياس

هيرود

لاشين

هيرود

الناصرى

كبير الكهنة

الكاهن الأول

الكاهن الثانى

هيرودياس

هيرود

هيرودياس

هيرود

هيرودياس

هيرود

هيرودياس

لقد قتل نفسه بنفسه .

كيف ذلك ؟

لا أعرف . ولكنى شاهدته بنفسى وهو يغرس السيف فى قلبه .

ولماذا فعل ذلك ؟

قلت لك لست أعرف . (تخرج بسرعة)

لا بد أن ضميره كان يؤرقه لشيء اقترفه فى السر .

لا بد أنه كان خائفاً كسائر حرسك .

صوت الناصرى : إن النهاية . هى أقرب مما يتصورون . وفى

النهاية ستكون البداية .

هيرودياس : أوه ! أليس يكف هذا المجنون عن

الصياح ؟

صوت الناصرى : إن الوقت أزف وقد حان الميعاد .

ما تنبأت به أت .

هيرودياس : مرهم باللقاء القبيح عليه يارجل .

هيرود : لا تتدخل فيها لا يعنيك .

هيرودياس : إنك تخافه .

هيرود : لست أخاف أحدا . إذن لماذا لا تخرسه ؟

لقد اقتحم ذلك المشعوذ القصر فى أول

أيام الاحتفال بلا استئذان ، وظل معنا

كالضيف الثقيل طوال أربعين يوماً وليلة ،

يجوب فيها القصر كما يشاء ، ويصح فى

أذناننا بما يشاء ، وأنت سساكن

لا تتحرك . لقد حضر الضيوف ليستمعوا

إلى قصائد مديحك ، فلماذا هم يستمعون

لهذه البذاءات التى يلفظها غبول يوم

بينهم ، ووعدتهم بالشراب والرقص ،

فلماذا هو يحول الشراب إلى علقم فى

حلقونا ، حتى صار حلقك مائماً حقيقياً ،

وأنت ساكن لا تتحرك . فلماذا

لا تتصرف كالرجال فى آخر ليلة للاحتفال

وتقتله بنفسك ، فيقول الناس : الحاكم

بنفسه هو الذى أخرسه .

هيرود : أوه تلك الأمور لا تنهينها .

هيرودياس : (بسخرية) إذن فلتشرحها لى ؟

هيرود : إننى أتركه يتحدث كما يشاء لأنه إذا قتل أو

اعتقل فسيحول مباشرة إلى شهيد ،

والناس فى هذا الزمان يبحسون عن

الشهداء ، فهم عملة نادرة . وإذا صار

هيرود : نعم هومن الناصرة ، لكننا لم نعرف شخصيته بعد .
هيرودياس : وماذا تهم شخصيته ظلما هوناصري ؟
هيرود : لا شين ، لماذا لم نحاولوا الاستفسار عن شخصية هذا الرجل حتى الآن ؟
لاشين : ولكننا نعرف من يكون أيها الحاكم .
هيرود : ما اسمه إذن ؟
لاشين : لا يبدو أن له اسما يامولاي .
هيرود : كيف ذلك ؟ غريب يعيش بينكم لمدة أربعين يوما وليلة ، ولا تعرفون له اسما ؟
لاشين : لماذا تتقاضون مرتباتكم إذن؟التجلسوا ، ونقصصوا القصص في القصر ؟ ليكن معلوما لكم جميعا أنني لن أسكت على ذلك مطلقا .
لاشين : ولكن نحن نعرف الحقيقة يامولاي ؟
هيرود : لا أحد من الناس يريد الكلام .
لاشين : أسألوا أهل بلدته . أسألوا الناصريين .
هيرود : إنهم يرفضون الكلام .
لاشين : من يرفض الكلام فليقل القبط عليه فورا إن هذا تستر على الأجرام ، وله عقاب في القانون ، والبلاد الآن تعيش في ظل القانون . طبق القانون ، واقبض عليهم جميعا .
لاشين : لقد امتلأت القلعة بالناصرين يامولاي ، ولكن دون جدوى ، فهم لا يقبلون التفاهم على الإطلاق .
هيرود : كم لدينا منهم الآن ؟
لاشين : آلاف مؤلفة .
هيرود : أريد أن أرى بعضا منهم ، لأرى كيف لا يقبلون التفاهم على الإطلاق .
لاشين : إنهم يتحدثون بمثل ما يتحدث به الناصري الدجال ، ولا نفهم منهم شيئا .
هيرود : ألم تستظفروا أن تستلوا منهم على اسمه ؟
لاشين : لا يامولاي .
هيرود : استدعهم إذن .
لاشين : ولكن يامولاي .
هيرود : استدعهم على الفور .
هيرودياس : ياإلهي !
لاشين : أسرك يامولاي . (يخرج ووراءه بعض الحراس)

هيرودياس : ألا يكفى ناصري واحد في الحفل ؟ أيجب أن نستدعى رفاقه أيضا ؟ هل أنت مصر على إفساد هذا الاحتفال تماما ؟
هيرود : باللفظية ! ماذا سيقولون عنا في روما ؟
هيرود : إننا فقط نتحدث إليهم . سنسلم بعض الأسئلة ، ليس أكثر .
(يدخل لاشين وبمه الناصري الأول والناصري الثاني ، وهما مكبلان بالأغلال ووراءهما الحراس)
لاشين : هيا قولوا لمولانا من يكون نبيكم هذا ؟ أهو يوحنا المعمدان كما تقول الأسطورة ، أم هو النبي إلياس ؟
الناصري الأول : هو ليس هذا ولا ذلك .
هيرودياس : هو ليس نبيا إذن .
هيرود : اسكتي أنت .
لاشين : ومن يكون إذن ؟
الناصري الأول : هو رجل كباقي الرجال .
لاشين : لكن البعض يدعى أنه نبي ، فما قولكم في هذا ؟
الناصري الأول : إذا كان نبيا فهو نبي الفقراء والمحرومين .
هيرودياس : (لهيرود في لهجة ساهرة : هاه ! أهلك الذين أتيت منهم .
هيرود : إذا لم تصمتي فسأضربك معهم في القلعة ؟
لاشين : قل لنا ياأبي أيضا . لماذا يتنبأ نبيكم هذا ؟
الناصري الأول : يتنبأ بما لم يتنبأ به أحد من قبل .
صوت الناصري : اليوم أنت . يوم الحق أنت . إنني أسمع على الجبال وقع أقدام مخلص العالم . محروم العبيد والمضطهدين . الناصرات في شكله الجديد .
هيرود : (لللاشين) ماذا يعني الناصر ؟
لاشين : هذا أحد ألقاب قيصر أيها الحاكم .
هيرود : هاه قد كشف كذبكم وإدعاءات نبيكم الدجال . إن صديقي قيصر روما لم يأت إلى المملكة ، ولا كنت أنا أول من يعلم بذلك . هذه محض ادعاءات ، قيصر ليس يأت .
الناصري الثاني : لم يكن الرجل يقصد قيصر فيها قال .
هيرود : ليس قيصر ؟
الناصري الثاني : لا ليس قيصر .
هيرود : ومن كان يقصد إذن ؟

صوت الناصري : الحق لا يموت ، والراحل سيبعث من جديد .

هيرودياس : أسمعت ما قاله ؟

هيرود : أعيدوا هؤلاء الناصرين إلى القلعة ،

ولا تخرجوهم أبدا . سترى من هذا الذي

سيحدث من جديد .

هيرود : (الحرس يقتادون الناصرين إلى الخارج)

(لللاشين) ما قصة البيث هذه ؟ أهنك

من يحيى الموتى ؟ كيف يمرؤ أحد على فعل

ذلك ؟ يجب أن يكون معلوما للجميع أنني

أمنع ذلك منعا باتا . إنني لا أسمح لأى

إنسان أن يحيى الموتى . يجب أن يتم إلقاء

القُبض على كل من له علاقة بهذا الموضوع

إننى أحظر رسميا على أى إنسان كان أن

يعيد الموتى إلى الحياة . (لنفسه) كم

يكون رهيبا لو عاد إلينا الموتى مرة أخرى !

(يدخل الناصري)

الناصري : متجها مباشرة إلى هيرود ومشيراً إليه

بالبنان ، حذار يامن نظن أنك اشتريت

الملك ، فإللك ليس لك . (متجها إلى

هيرودياس) حذار يا صاحبة التجارة

الرافجة ، يامن تظنين أنك اشتريت

الرجال ، فالرجال مازالوا أحرارا .

حذار . حذار . إننى أرى النهاية قادمة ،

وعندئذ ستكون الدائرة قد قفلت تماما ،

ولن تستطيعا الفرار . حذاريا من تلبسان

الذهب والفضة . إن الخط المستقيم يتقدم

دائما إلى الأمام ، أما الخط المعوج فهو يرتد

على نفسه في النهاية حتى تقفل الدائرة .

(يخرج)

هيرودياس : هذا غير معقول . إلى متى تظل خائفا

منه ؟ إنه يسبك ، وبمتنك أمام الجميع .

هيرود : هولم ينطق باسمى

هيرودياس : أهو في حاجة لأن يفعل ذلك ؟ إذا كنت

تقبل أن يمتنك هكذا ، فلا يجب أن تقبل

أن يمتن زوجتك .

هيرود : هولم ينطق باسمك

هيرودياس : وماذا هم الاسم ؟ إنك تعلم جيدا أنه

يقصد امتهانك وتعلم أيضا أنه يقصد

امتهان وأنا زوجتك ، أليس كذلك ؟

الكاهن الأول : ربما كان يقصد أيها الحاكم المبجل ذلك

المسيح الدجال الذى يقولون إنه سيحدث

ليحرر المضطهدين في مملكك ، ويدعون

أنه يصنع المعجزات بدون علمكم .

هيرودياس : هاه المعجزات ! بوى لو تحققت معجزة

واحدة وانتهى هذا الحفل على خير .

الكاهن الثانى : إنهم يدعون أنه أتى - بالفعل ، وأنه في

أحد الأفراح وهو يحول الماء إلى نبيذ ، وأنه

شفى شخصا أبرص ، بمجرد أن لمس .

لكن تلك ما هى إلا حيل الخوافة الغرض

منها هو أن يجمع الناس حوله ، حتى

يعرضهم ضد حكمك العادل .

كبير الكهنة : إنهم دجالون ، ولا يتبنون إلا النيل من

عرشكم أيها الحاكم العظيم ، وإعادة

البلاد إلى عهد السظلم والظلام ،

بحديثهم عن العودة لما فات إنه حديث

الإفك الذى ينشرونه بين الناس .

الكاهن الأول : لا يامولأى ليس هناك معجزات .

الكاهن الثانى : هى أعمال السحرة والخوافة .

هيرود : (للناصريين) هل يستطيع نبيكم هذا أن

يصنع لى نبيذا أجمل وأنقى لونا مما عتدى في

القصر ؟

الناصري الثانى : ليس هذا هو ما يتحدث عنه الرجل .

هيرود : وعم يتحدث إذن ؟ لقد حيرتمونا أنتم

ونبيكم .

الناصري الثانى : إن ما يتحدث عنه أهم وأشمل من ذلك

بكثير . ما يتحدث عنه يفوق تحويل المياه

إلى نبيذ ويسمو على شفاء الأبرص أو

الأعمى .

لاشين : وما هو هذا الشيء الذى يفوق كل ذلك ؟

الناصري الثانى : قل لنا يابنى .

هيرود : (لللاشين) ماذا يعنى البيث ؟

الناصري الثانى : يعنى إعادة الحياة لمن بدا أنهم ماتوا

ودفنوا .

هيرود : (بانزعاج شديد) ماذا ؟ أهو يعيد الموتى

إلى الحياة ؟ (في غضب) هراء !

الناصري الأول : لا ليس هراء يا هيرود . إن من يبدو أنهم

ماتوا ستدب فيهم الحياة من جديد ،

والبعث آت لكنتكم لا تعلمون .

هيرود	: نعم أنت زوجتي . لكن لا ادعى لأن تذكرني بذلك طوال الوقت يا زوجتي الحبيبة فحالتى الصحية لا تسمح بذلك .	لاشين	: فى ارتفاع أيضاً .
هيرودياس	: أه . تعلم السماء كم أكره سلالتك الحقيرة التى أجندى مضطرة لمعاشرتها رغياً عنى .	لاشين	: لقد منعنا زرع جميع الخضروات إلا فى مزارعكم يا مولاي . كما منعنا ذبح الأغنام والمماشية حتى لا يشتري الأهالي الخضسر إلا من مزارعكم . ولا يأكلون اللحم إلا من حظائركم .
هيرود	: لو اقتصرتم فى معاشرتكم على سلالتى فقط لكان الأمر هيناً . لكنى لا أريد الخوض فى هذا الحديث . (بصوت عال)	هيرودياس	: وتقول إننى استنزف أموال الشعب ؟ إننى أتناجر تجارة مشروعة ، فكف عن معاريف بقوافل التجارة .
الجميع	: لقيصر ! لقيصر ! (تبدأ الموسيقى فى المزف)	هيرود	: أنت تساجسين بأقوات الشعب . أنتصوريين أننى لا أعرف مصدر الأموال التى تجلبها قوافلك التى تضاخرين بها أسامى ، إننى أعلم كل شيء عن قوافلك ، وعن تجارتك المشروعة ، فلا ادعى معى لهذه اللعبة ، لأنك ستخسرينها .
صوت الناصرى	: باللعجب . باللعجب . لقد أعطى من لا يملك حقاً لمن لا يستحق ! أه يا قلب وطنى السليب . هل يمكن يا وطنى أن تعيش بلا قلب ؟ بلا روح ؟ أه يا وطنى البداسى ! أما لهذا السيل الأحمر أن يتوقف ؟ أه يا وطنى !	هيرودياس	: لقد سرت فيك العدوى أنت الآخر ، وبدأت تتحدث كالناصرى . لن أبقى هنا . سأذهب إلى الداخل . (تنبض)
هيرودياس	: لماذا لا تأمر بقطع رأسه ، وتضع نهاية هذه المهزلة التى نعيشها ؟	هيرود	: إنخبي حيثما شئت لكنى أنا سأبقى هنا . (ينظر إلى سالومى)
هيرود	: ...	هيرودياس	: أوه ، هذا غير محتمل . (تعود للجلوس)
هيرودياس	: ماذا دهاك ؟ إننى لم أرك قط على هذه الحالة . !	هيرود	: سالومى . أرقصى لى يا سالومى .
هيرود	: ...	هيرودياس	: هل سنعود إلى هذا الموضوع مرة أخرى ؟
هيرودياس	: لماذا أنت ساهم هكذا ؟	هيرود	: سالومى ، يا ابنة هيرودياس ، يا أميرة المملكة ، أرقصى لى .
هيرود	: ...	هيرودياس	: دعها وشأنها .
هيرودياس	: إنك تنظر إلى ابنتى من جديد . لا يجب أن تنظر إليها . لقد قلت لك ذلك من قبل .	هيرود	: إننى أمرك بأن ترقصى يا سالومى . (سالومى لا تجيب)
هيرود	: إنك لا تقولين غير ذلك .	هيرودياس	: ها ها ، أترى كيف تطعمك ؟
هيرودياس	: وأقولها لك من جديد : لا تنظر إلى ابنتى .	صوت الناصرى	: سيكون جالساً على عرشه . سيكون مرتدياً ثيابه القرمزية والأرجوانية . سيكون حاملاً فى يده كأسه الذهبية المليئة بما اقتصره من ذنوب ، وستصيه الصاعقة . عندما يتحول القمر إلى لون الدم . ستصيه الصاعقة .
هيرود	: قل لى يا وزيرى ، ماذا عن أسرار البطاطس ؟	لاشين	: فى ارتفاع مستمر يا مولاي .
هيرود	: حسن حسن والبازلاء .	هيرود	

هيرودياس	: أسمع ما يقوله عنك ؟ إنه يقول : إنه ستصيبك الصاعقة . هل يروق لك ذلك القداس الذى يقام على روحك ؟
هيرود	: إنه لا يتحدث عنى أنا . إنه لم ينطق باسمى . لكن كفى هذا الحديث ، فأنا سعيدة الليلة ، ولا أريد أن يعكر صفو سعادتى .
هيرودياس	: (بترية ساخرة) كم أنا سعيدة أن مزاجك على مايرام هذه الليلة . إنها ليست عادتك . ولكن الوقت قد تأخر ، فلنذهب إلى الداخل . لا تنس أننا سنودع ضيوفنا فى الفجر .
هيرود	: سالومى اتوسلى إليك أن ترقصى لى . إننى أشعر بأن شيئاً رهيباً سيقع قبل انقضاء هذا الحفل . منذ قليل زلت قدمى فى الدماء . ولسب لا أعرفه فإننى أتوجس شراً ، وأشعر بحزن شديد يثقل على .
هيرودياس	: أوه ، إنك كل ساعة فى حال .
هيرود	: أرقصى لى ، أتوسل إليك . إذا ما رقصت لى يا سالومى ، فللك أن تطللى منى ما تشائين ، وسأعطيك لك .
سالومى	: (تنهض) أحقيقة ستعطىنى أى شيء أطلبه ؟
هيرود	: أى شيء .
سالومى	: أنقسم يا هيرود ؟
هيرود	: أقسم يا سالومى .
هيرودياس	: لا ترقصى . لا ترقصى .
سالومى	: لماذا تنقسم يا هيرود ؟
هيرود	: أقسم بحياتى ، بهرشى ، بجميع الآلهة ، إننى سأعطيك أى شيء تطلينه ، إذا ما رقصت لى يا سالومى ، أه يا سالومى ارقصى لى يا سالومى .
سالومى	: لقد أقسمت يا هيرود .
هيرود	: لقد أقسمت يا سالومى .
سالومى	: كل ما أطلبه ؟
هيرود	: كل ما تطلينه .
هيرودياس	: لا ترقصى يا ابنتى .
هيرود	: كم أنا سعيدة الليلة . (لهيرودياس) ابنتك سترقصى لى . ألن ترقصى لى يا سالومى ؟ قولى إنك سترقصين .
هيرودياس	: إنك تهلى ، وتجهل الجميع يسخرون منك . سالومى لن ترقص لأن الأميرات لا يرقصن .
سالومى	: سأرقص لك يا هيرود . سأرقص لك الآن فانتظر . (تخرج بسرعة)
هيرودياس	: ماذا ؟
هيرود	: أسمعنى ؟ أسمعتم جميعاً ؟ سالومى ابنة هيرودياس ، أميرة المملكة ، سترقص لى ، ستكون رقصة سالومى هى ذروة هذا الحفل وحده الختامى . إن رقصة الأميرة سالومى هى التى ستحمو أثار كسل ما حدث ، خلال الأربعين يوماً الماضية ، وتعيد الصفاء إلى المملكة . فلننس جميعاً ما حدث ، ولنرفع الكؤوس ، ونشرب نخب سالومى .
الجميع	: (يرفعون الكؤوس) سالومى .
هيرود	: ما هذا ؟ انظرى يا هيرودياس إلى القمر . إن لونه يميل إلى الأحمر . إن الناصرى تنبأ بهذا . لقد سمعته الآن يقول بأن القمر سيصبح بلون الدم ، وما هو القمر قد بدأ يتحول إلى لون الدم . ألا تريه ؟
هيرودياس	: بالطبع بالطبع . إننى أراه بكل وضوح . لقد بدأ بالفعل يتحول إلى لون الدم . ولذا عليك أن تستمد ، فلا بد ستصيبك الصاعقة . قم يا رجل ، وإلا فسيفولون فى روما : إنك جنت . دعنا نذهب إلى الداخل . ولننزه الحفل عند هذا الحد ، قبل أن تقترب فضائح أخرى . (تنهض من مكانها)
هيرود	: لن يذهب أحد قبل أن ترقص سالومى . (هيرودياس تجلس) لن يكون فى مملكتى بعد اليوم سوى الرقص . الرقص فقط ولا شيء غير الرقص . فالرقص هو كونه الحياة وكيونتها . عندما يسعد الإنسان فهو يرقص فى الأفراح ، وعندما يتضرع إلى الرب فهو يرقص فى المعابد ، وعندما يحزن ، فليس أقدر على التعبير عن الحزن من الرقص . إن الرقص هو كل شيء .
	: إننى أشعر بإن رقصة سالومى ستكون نقطة تحول فى حياتى كلها . لن أبقى كما أنا

لا تعطيك إلا نصائح الشر . لا تستمعى إليها .

سالموى : لقد أقسمت يا هيرود . لا تنس أنك أقسمت .

هيرود : أعسرف ذلك ، لكن أتوسل إليك يا سالموى أن تطلى منى شيئاً آخر . أطللى أى شيء وساعطيه لك ، ولكن لا تطلى منى ما طلبته الآن .

سالموى : أطلب منك رأس الناصرى .

هيرود : لا . لا .

سالموى : لقد أقسمت يا هيرود .

هيرودياس : نعم قد أقسمت وسمعتك الجميع . (تضحك) بما فى ذلك رسل قيصر .

هيرود : (فجأة) ما هذه الريح التى تهب علينا ؟ ليس هناك ريح .

هيرود : أقول لك هناك ريح تهب . ريح ساخنة كأنها آتية من جهنم الحمراء . وأسمع فى الجوى شيئاً مثل حفيف الأجنحة ، مثل حفيف أجنحة لطائر عملاق يحوم فوق القصر . ألا تسمعينها ؟

هيرودياس : ليس هناك شيء يسمع ، لا حفيف ولا فيحيح . نفذ وعذك ، وأعط سالموى ما تريد .

هيرود : سالموى .

هيرودياس : لا تخضى يا ابنتى . لا تخضى .

هيرود : تعالى يا سالموى . كسوف عاقلة . لا تطلى منى هذا الطلب . إنه لنفطيع ما تطلبينه . إننى اعتقد أنك تمزحين . إن رأس الإنسان عندما تفصل عن جسده يكون منظرها بشعاً حقاً ، ولا يليق أن تقع عليه حيناً عذراء مثلك . أى متعة يمكن أن تحصل عليها من منظر قيصر كهذا ؟ لا شيء . لا . لا . ليس هذا ما تطلبينه .

سالموى : رأس الناصرى .

هيرود : إنك تقولين هذا لتفطينى ، لأننى نظرت إليك طوال الليل . لكن جمالك جذبنى وسلبنى إزداق ، مثل ريان السفينة الذى يظل ينظر إلى القمر ، حتى يفقد اتجاهه ،

بعد أن ترقص لى سالموى . بل إن رقصتها ستكون نقطة تحول فى التاريخ الإنسانى كله . سيدونها المؤرخون ، ويكتب عنها الشعراء ، فيقولون إن العالم لم يعد كما كان . بعد أن رقصت سالموى . أين الموسيقى ؟ فلتعزف الموسيقى استعداداً لدخول سالموى .

(تدخل سالموى مرتدية سبعة أوشحة كل منها فى لون مختلف ، وحافية القدمين ، تصاحبها الموسيقى)

هيرود : آه .. ها أنت يا سالموى . ما أجملك بهذه الأوشحة الملونة . لقد كنت كزهرة من زهور الوادى ، والآن أصبحت حديقة بأكملها ، حديقة غناء بها كل الزهور ، وكل الألوان . هيا . انسى كل ما حدث لنا فى هذا الحفل ، أو تناسيه كما أفعل أنا ، وارقصى .

سالموى : سأرقص لك يا هيرود ، يا حاكم المملكة ، رقصة الأوشحة السبعة . وأثناء رقصى ستثر على الوصفيات مائة وتسعا وسبعين زهرة من كل صنف ولون ، لكل منها روح تشاركنى الرقص .

(تبدأ الموسيقى فى العزف ، ليصمت الجميع ، وترقص سالموى رقصة الأوشحة السبعة ، فتخلع وشاحاً وراء الآخر ، حتى تصير عارية تماماً ، بينما تثر عليها الوصفيات مائة وتسعا وسبعين زهرة)

هيرود : آه رائع .. إن هذا رائع .. أرايت كيف رقصت لى ابنتك ؟ أرايتكم جميعاً كيف لبّت لى الأميرة سالموى طلى . تعالى يا سالموى . تعالى إلى جانبى وأطللى منى ما تشائين فأعطيه لك . ماذا تطلين ؟ تكلمى .

سالموى : (تتقدم إلى هيرود) أطلب أن يحضروا لى ..

هيرود : أحضروا لها ..

سالموى : .. رأس الناصرى .

هيرود : ماذا ؟

سالموى : أطلب رأس الناصرى ..

(هيرودياس تضحك بصوت عال ضحكات تبرز جلجلتها أرجاء المسرح)

هيرود : لا . لا . إنك لا تطلين ذلك . لا تستمعى لصوت أمك يا سالموى . إنها

ولا يعود يعلم إلى أين تأخذه الأمواج .
لكنني لن أنظر إليك بعد الآن . لن أنظر
إليك أبداً . أتعهد لك بذلك .

رأس الناصري .

(بصوت عالٍ ومبصفي) أحضروا لي
مزيداً من النبيذ إنني ظمآن . سالومي .
هيا تكون أصنفاً . ماذا كنت أريد أن
أقول ؟ أه تعالي إلى جانبي . إن لدى
مجوهرات خفية في هذا القصر . مجوهرات
رائعة لم يرها أحد ولا حتى أمك . لدى
نفائس أرسلها لي قبهر ، ولا يملك مثلها
أي حاكم آخر . لدى صناديق لم أفتحها
بعد ، ولا أعرف ما بها ، وأخبرني
لا أتذكر ما بها من جواهر . لدى كنوز
لا تقدر بمال ، ولا يوجد ملك في العالم
يملك مثلها . قبهر نفسه ليس لديه
مثلها . لقد أفتيت عمري في جمعها من
جميع أنحاء العالم . أطليها فأعطها لك .

رأس الناصري .

جسدانعت يا ابنتي . أما أنت فلن يفيدك
خسوفك من هذا المنة في شيء . لقد
أقسمت وانتهى الأمر .

أخبرني أنت ، وإلا أسرتهم بقطع
لسانك . اسمعي يا سالومي . إنني
أعيش في رعب دائم مني جامن خبر هذا
الناصرى . رعب من أن يتحقق ما يتنبأ
به . إنني أعلم أن كل ما يقوله صحيح ،
فأنا الذى أوصلت الأمور إلى هذا الحد ،
ولذلك فلا أحد يفهم ما يتنوه به هذا
المنة قدر فهمي أنا . لكنني أحبب الأن
أن نبوءته بدأت تتحقق ، فلا تمجبل .
بهايتنا جميعاً يا سالومي .

رأس الناصري .

إنك لا تسمعين . اسمعي جيداً
ما سأقوله لك يا سالومي . إنك مازلت
صغيرة ، ولا تعلمين أسرار الحياة .
لا تعلمين سطوة المال والجاه . لا تعلمين
قوة السلطة والسلطان . إننا سنسلى
كلها . سأعطيك مالا يخطر لك على بال .
أنت لا تعلمين نشوة الحكم . نشوة أن

سالومي
هيرود

سالومي
هيرودياس

سالومي
هيرود

تكون رغباتك أوامر مطاعة ، نشوة أن
تصبح نزواتك حقيقة واقعة . أنت لم
تجبري أن يكون بين يديك حق المنح
والمنح . لم تعرفي كيف تملكين أقدار
الناس ، حين تستطيع كلمة منك أن
تجيبهم ، وأخري تقيمهم . ستجلسين على
العرش يا سالومي . سنحكم البلاد
معاً . سنخر الحكم سوياً لأغراضنا
وأهوائنا . لقد أخطأت حينها وضعت
بجانبي على العرش عجز شمة غفا
عليها الدهر ، فجلبت على نفسي
المصائب . تعالي لتكوني ملكتي فتعبدين
للدهر شباب الذى ولى . تعالي لتكوني
ملكتي فتعبدين شباب البلاد . إن البعث
هو أنت يا سالومي . ولا شيء غيرك .
إنني أنا هيرود حاكم المملكة أمنحك الآن
على مشهد ومسمع من الجميع يا سالومي
يا ابنة هيرودياس نصف ملكتي .

رأس الناصري .

سأقولها مرة واحدة فقط . أطلى أي شيء
عدا هذا ، فأعطيه لك . أسمعني ؟

رأس الناصري .

أوه ، لماذا أنت عنيدة هكذا ؟ أترفضون
العرش من أجل رأس أدمية لا حياة فيها ؟

إن ابنتي تلتزم بما تقول ، ولا تحيد عنه ،
فهى ليست كل ساعة في حال ، مثل
البعض . كما أنها لن تقبل عرشى لأن أبناء
الملوك لا يفتصبون العروش ممن يجلسون
عليها . هيا نفذ وعدك يا رجل ، لقد
أقسمت وانتهى الأمر .

لا لم أقسم . لم أعد بشيء . أنت كاذبة
وابتكت كاذبة أيضاً . لم أعد بشيء . لم
أقسم بشيء .

بل قد أقسمت يا هيرود .

وقد وعدت .

وقد سمعت الجميع .

أنا سمعتك .

وأنا سمعتك .

ماذا حدث في هذا الزمان ؟ أين الملك

سالومي
هيرود

سالومي
هيرود

هيرودياس

هيرود

الرومان الأول
الرومان الثاني
كبير الكهنة
الكاهن الثاني
الكاهن الأول
هيرودياس

(تهرع سالومي إلى هيرود قتشع خاتمه من إصبه)

: أه .. أهيقوى .. أهيقوى . إني أختق بفعل تلك الريح

: (بلهجة الحاكم الأمر) أين السيف ؟ استدعوا السيف على الفور .

: أين خاتمي ؟ من أخذ خاتمي ؟ لقد كان هناك خاتمي في إصبتي .

: اصمت يارجل وإلا أودعناك في القلعة .

: (يكتم أله) أه !

: (يدخل السيف النوى)

: أيتها الأميرة .

: (تمد له يدها وبأصبعها الخاتم) هذا هو خاتم الحكم . هل تراه ، أم تريد أن ألقا به عينك ؟

: أومرك أيتها الأميرة .

: إذهب على الفور وأتي برأس ذلك المشعوز الخاتم على وجهه في القصر .

: (في توجس رأس من أيتها الأميرة ؟

: رأس الناصري .

: (في انزعاج شديد) رأس الناصري ؟

: نعم نعم . رأس الناصري ، ألم تسمع ؟

: ولكن يامولاي . .

: لكن ؟ لكن ماذا أيتها الأحق ؟ هذه الأميرة سالومي أميرة المملكة تصدر إليك الأمر ،

: وفي يدها خاتم الحكم اذهب بسرعة ،

: وتنفذ ما أمرت به ، وإلا علقنا أولادك وزوجتك من أرجلهم على باب القصر .

: (السيف النوي يخرج بسرعة)

: إن القمر أحمر في لون الدم . انه يقطر دما . لا بل هذا قلبي . قلبي يقطر دما .

: إنه ذلك الطائر الأسود العملاق آه . . إنه ينهش في صدرى كالطير الجارحة . .

: آه . . آه . . إنه يقتلع قلبي من بين ضلوعي . (يكتم أله) آه . .

: (للاشين) أيتها الوزير ؟ إنكم تركونني أنتظر . أين ما طلبت ؟

: (للجندي الثاني) إذهب بسرعة أيتها الجندي لترى لماذا لم يأت ذلك السيف الأسود برأس الناصري . هيا تحرك .

الذين كانت كلماتهم صكوكا لا تغير ولا تبدل ؟

: سالومي حررتني من وعدى ، وأنقذتنا جميعا .

: وإذا حررتك سالومي فإن قيصر لن يحررك . إنه يأمرك بإسكات هذا الصوت إلى الأبد .

: إن معنا اليوم رسائل جديدة من قيصر حول هذا الموضوع .

: بل لدينا تهديدات ياهيرود لا تحتمل الملاحظة .

: إن رأس ذلك الدجال يجب أن تقطع فورا ، وإلا فسيفحلت مالا نحمد عقباه .

: لقد وعدت ياهيرود .

: لا .

: لقد أقسمت .

: لا

: إما أنك رجل ، أو أنك لست كذلك .

: هل ستفي بوعدك أولا ؟

: لا .

: أعط سالومي ما تريد .

: لا

: نفذ وعدك .

: لا .

: أعطها ما تطلب .

: سالومي

: رأس الناصري .

: (يتقص فجأة ثم ييب من على معقله) ماهذا ؟ لقد عادت الأجنحة العملاقة .

: ها هو الطائر الأسود يحوم فوق القصر .

: بالهلى . . الرحمة . . الرحمة فليفعل أحدكم شيئا . (تعلو همة الحاضرين)

: لقد جنت يارجل . ولم تعد تدرى ما تقول .

: (يصيح) لا لست مجنونا . أنتم جميعا المجانين . ها هو الطائر وأنتم لا ترون .

: (مملنة بصوت عال) لقد جن هيرود ، ولم يعد يصلح للحكم .

: فليعلن في جميع أرجاء البلاد أن هيرود قد جن ، ولم يعد يصلح للحكم .

(تركله بقدمها)
 : أتجرو على العصيان أيها الجندي الخائن ؟
 اذهب ، وأجسر رأس الناصري ، وإلا
 ستسحق سحقاً .
 (الجندي التل يستل سيفه فجأة ، ويغرسه في قلبه ، فيسقط
 جثة هامدة)
 : ما بال السباه قد صارت كلها في لون
 الدم ؟ القمر أحمر ، والنجوم حمراء . إنها
 نهاية العالم . نعم هي النهاية . (كالطفل
 الخائف) ابعثوا عني جميعاً . لا أحد
 يقترب مني . لا أريد رؤية أحد يقترب
 مني . لا أريد رؤية أحد . لا أريد أحد
 أن يراي . إنها النهاية . . إنها النهاية إنها
 النهاية . .
 (يخرج مترحنا يتبعه بعض الحاصرين
 وسط صيحات : لقد جن هيرود ، لم
 يعد يمي ما يقول . . الخ .
 (من الجانب الآخر يدخل الناصري)
 : (صارخاً) بشراك بابلاي . بشراك .
 لقد حدثت المعجزة . نعم حدثت
 المعجزة ، وبعت الراصل في شكل
 جديد . بعت بعدد شعرات رأسه . بعت
 في أبنائه الذين يحصون بالملايين . وها هي
 البداية قد حلت .
 : بل تلك هي النهاية أيها الناصري
 الدجال . نهاية حديث الإفك هذا الذي
 دام أكثر مما ينبغي .
 : إن في نهاية القول يبدأ الفعل . وها أنا قد
 وصلت لنهاية قولي وبدأ الفعل . لقد
 بشرت ، وما بشرت به صار الآن حقيقة
 فخذلوا رأسي ، وخذلوا لساني ، لم يعد لها
 الآن حاجة . لقد بدأ طريق العودة . .
 العودة للحلم الكبير الذي هو الخلاص
 الوحيد مما نحن فيه . . حلم الماضي الذي
 لم تكده هذه الأمة تعيشه حتى أنتزع منها
 عشوة ، بالظلم والعدوان ، بالفساد
 والخيانة .
 : (للاشين) هل سيستمر في هذيانه هذا
 وأنتم تستمعون ؟
 : سيعود الحلم لأن الشعب لم يتنازل عنه

(يخرج الجندي الثاني)
 : أيها الوزير إن هذا السيف لم تعد تعجبني
 أحواله .
 : استنظر في أمره يامولاي على وجه السرعة .
 : عليكم أن تنظروا في أمر المملكة كلها .
 فلا شيء فيها عاد كما كان ، منذ أن ظهر
 لنا ذلك الويلاء الأسود الذي سرى شره بين
 الناس .
 : ما هذا ؟ ما الذي أصاب مملكتي ؟ أين
 ذهبت المملكة ؟ هل أغرقها الفيضان ؟
 نعم هو الفيضان ، أحمر كالدم . لقد
 أغرقها تماماً . إنه الطوفان . لقد غرقت
 مملكتي في الطوفان . (يهش باليكاء)
 لقد ذهبت مملكتي . لقد ذهبت مملكتي .
 (يدخل الجندي الثالث متقللاً ، وقد حل في يده سيف السيف
 المنوب الذي لقطته الدماء)
 : (للجندي الثاني) ماذا بك ؟ هل قتلت
 السيف ؟
 الجندي الثاني : بل قتل هو نفسه بدلاً من أن يقتل
 الناصري .
 : ماذا ؟
 : ماذا حدث للرجال ؟ لماذا يتحولون جميعاً
 إلى غثتين أمام هذا الدجال ؟
 : صدقت باليقين . إن جميع الرجال قد
 تخنثوا بالفعل . لو كان هناك رجل واحد
 في هذا القصر ، لكان قد أصدر الأمر
 بإعدام ذلك الشقي ، ولنزل الستار على
 هذه المهزلة منذ زمن .
 : (في شيء من السهول) لقد رفض
 السيف إطاعة الأمر ، وبدلاً من أن يقتل
 الناصري قتل نفسه .
 : (تصفحه) انخرس أيها الجبان . أتجسرو
 على أن تعلن هكذا على الملأ إنه رفض
 إطاعة الأمر الملكي ؟ اذهب أنت وأنتي
 برأس ذلك الوغد .
 (الجندي الثاني لا يتحرك)
 : ألم فسمع ما أقول ، أم أنك رعديد أنت
 الآخر ؟
 (الجندي الثاني لا يتحرك)
 : اذهب . اذهب .

سالموى

وتندفع بسرعة نحو الناصرى)
: سأظفر بك الآن أيها الناصرى . وكما
تركتنى أتمرغ فى التراب بين قدميك
ومضيت ، سأسرى رأسك وهى تتمرغ
الآن فى ذات التراب .

(تضرب رأس الناصرى بالسيف فتطيح بها على القور . يظلم
المسرح تدريجيا إلا من شعاع ضوء على رأس الناصرى الملقاه
على الأرض . سالموى تنحنى فوق الرأس ، وتضعها على
صينية فضية ، ثم تنهض ويده تتجه إلى كبير الكهنة فتركم
ألمه ، وتقدم له الصينية ، كمن يقدمون القرايين ، بينما تهرز
موسيقى جنازية حزينة . يتسلم كبير الكهنة منها الصينية
ويخرج بها على القور ، فينتبه الكاهن الأول والكاهن الثانى
والرومان الأول والرومان الثانى . يعود الضوء بالندرج ،
فتجسد المسرح خاليا تماما إلا من جسد الناصرى الملقى على
الأرض ، ثم يبدى صوته فيبدا فى أرجاء المسرح ، بينما يحول
المحزن الجنازى إلى سائر تنصير فى لحن شجي تصاحبه
أصوات كورال أدمية تتعالى بالندرج ، فتصل إلى ذروتها فى
مائة كلمات الناصرى)

صوت الناصرى : لا تبتشى أيتها الأرض الخضراء فإن من
رحل عنك لم يتركك وحداك ، وإنما نثر فى
ترابك قبل أن يرحل آلاف الحيات التى
نبئت فصارت سنابل ، ثم تحولت كل
سنبلة إلى رجل وإن لأرى الرجال قادمين
من الصحراء والبادية ، من المزارع
والوديان . إننى أرى الشباب ذوى الأعواد
الياغمة الذين تغطى جباههم المرفوعة
سمرة الشمس . إنى أرى الأوفياء الذين
ملا قلوبهم الحب فجاءوا بمخلصون بلادهم
من الظلم والطغيان . ها هم قادمون يشع
من عيونهم النور بما يحملونه من أمل
للبلا . إننى أرى الشمس تشرق
بمجيتهم ، والأبواق تصدح ، والسها تنثر
عليهم نجومها كزهور الأفراح

(يرتفع صوت الموسيقى والكورال ، بينما تزداد حمدا
الأضواء)

ستار

القاهرة : محمد سلاموى

بعد . سيعود الوطن السليب ، وما أعطى
بغير حق ، سيسترد بإذن الله ، وسيعم
السلام القائم على العدل ، فهذه إرادة
الشعب ، وإرادة الشعب من إرادة الله .

سالموى

: (تتجه إلى الناصرى حتى تقف فى
مواجهته) ها نحن نلتقى ثانية أيها
الناصرى . لقد ندرتفى الأقدار للقياك
والمرء لا يستطيع الفرار من قدره . (تمد
ذراعاها فى اتجاهه حتى تصير قبضة يدها
ملاصقة لوجهه لكننا نلتقى هذه المرة
وخاتم الحكم فى إصبعى نلتقى هذه المرة
والصوليحان فى يدى .

الناصرى

سالموى

: ماذا تريد
: أريد رأسك حتى أخرس ذلك اللسان
الذى ظل يقطر سبا زعافا حولنا طوال
أربعين يوما وليلة ، دون أن يمرؤ أحد على
إخراسه . اليوم أنا الذى سأخرسه . سأخذ
رأسك أيها الناصرى قربانا ، حتى أفتح
الطريق أمام تحقيق حلم أمى . وسأخذ
رأسك انتقاما لأنوثى ، فقد لفظتني دونما
عن يقة الرجال كما تلفظ العاهرات ، أنا
سالموى ، ابنة هيروديساس ، أميرة
المملكة .

الناصرى

: ما أسهل أن يخرس لسان ، لكن
ما أصعب أن يفتح الحق . (يصبح) ها
أخرسونى . أخرسوا جميع الألسنة إن
شئتم ، لكن ذلك لم يعد هم . لقد
حدثت المعجزة ، ويصت الراحل فى أبنائه
لقد تحرر العبيد ، وصاروا أحرارا ،
وها هم يلاسون النساء . إن العبيد
يقدرن على حل الأحجار ، لكن الأحرار
وحدهم هم القادرون على التحليق إلى
أفاق النجوم .
(سالموى تستل سيف الوزير لاشين)

تجارب ○ متابعات مناقشات ○ فن تشكيلي



* تجارب

عبد المنعم رمضان
أحمد طه
إبراهيم الحسيق

- الصحراء (شعر)
- عن الطالب والمطلوب (شعر)
- جرح عاشق (قصة)

* متابعات

- قراءة في رواية « المقهى الزجاجي »
- عمود عبد الوهاب

* مناقشات

- « أبو العلا السلامون »
- أحمد عبد الرازق أبو العلا

* فن تشكيلي

- سعد كامل
- د. نعيم عطه
- واستلهم الفنون الشعبية

شعر الصحراء

أعمدة وصليباً وتبقى الريح تبقى الريح كنت أظنها سفراً على الإسفلت ليس تجرّه العربات كنت أظنها الحياز والكناس والخوف الممطل والسعود وكنت أخالط امرأة تصير الليل إسورتين من ورق وأقماع وكنت أطلد الأحفاد ها أنذا أرى امرأت تنهى إلى أن التوافق بين ما أعنيه والمكتوب ليس غوايى الأولى وليس مودق في الناس ها أنذا أرى جسراً وزوياً تهب على البناء فتهدم الأعلى	وداعاً يا شقوق الأرض أيتها المواليد التي وردت إلى قلبي وطافت حول هذا الدغل وانتشرت وكان صياحها اليرقاب والحشرات كانت قابلية صوتها للتيه قلت سأختفي عنها وأبحث عن فنار الروح أختطف الصدى المقتوق ياخذني وياخذ كل هذا الصوت ثم يبيت في كهفي ويرعى مثل ماشية ومثل حشاشة ينساب تحت الجليل مثل قد يرد الريح إثر الريح كل مدينة تلتذ تبحث عن أواقلها القدامى قادمون إذن تخذت الماء والإسراء معنى لي تخذت حجارة بيضاء شاهدة وقلت إذن يكون الملتقى في الأرض
---	--

وتطوى الجُلْدُ
تطوى القابضين على الخرابِ
القائطين
الشاكرين
الركَّعِ
السجودَ

ها أنذا

تعود إلى أزمئتي
وتفجؤني بشكل كتيبة الموتى

وها أنذا

إذا غافلتُ ماشيتي
ودحت وراء يثر حبيبتني

اجتزأ شواقي

وأفقلها

وأغلُق في ذوائب طرفها

وأرج نفسي

على ماء البئر تفصح عن منازل
على هذا الخفيط أطول من حقول القلب
على تعاسة أخرى
تطوف بعيدة عنى
وتطفو مثل آنية

وها أنذا

إذا غافلتُ ماشيتي

أرض دمي حوائج

ثم أهدمها

وأطمع في تعلات وفي نسف

وأطمع في خيام الرب

إن سحابة مرّت

وجيشاً مقعاً بالماء

سوف يحارب الموتى

وإن قوارب الأعداء تقرب مثل أفنية

وتدهس كل أشعار الذين هناك

بالمطاط

والإسفنج

والأغراب

تدهسها بصهد الماء
والمأوى

وتبلغهم

فيختلفون حول مدائن أخرى

وحول الروح

حول فنائها السرى

يقتاتون زرعهمو

ويقتحمون

كذابين مناعين أخاذين رواغين همازين مشائين، ربايين

نفظين آلهة ملائكة الخ

هذا اللون ليس السنط

ليس شجيرة الصبار

ليس الورق الهابط نحو الجسر

هذا اللون من آثار أقدامى

وإن الآن أبحث عن دمي في الطمي ، في منقب ، في طيبة

في الفسطاط

أبحث عن دمائهمو

وراء مذلة الأشجار

والأجراء

والفقراء

كل مدينة تلتذ

تبحث عن أوائلها

وإن الآن فردى

ومهجور

وبعضى يبدأ الجريان

قافيتي

وأقدامى

ستلتقيان في قلبي

أراكم تسخطون على

تنتصرون

لكني أشك بأن عافيتي

مستسمح لى

بأن أتحسن الذكرى

وداعاً يا شقوق الأرض

القاهرة : عبد المنعم رمضان

شعر عن الطالب والمطلوب

الطالب :	الذ
تهبطون إلى الأرض كالآلهة	الذ
واحداً . .	الذ
واحداً	فاجلسوا ساعة للعشاء الأخير
فاسألوني - إذن - عن حروفى التى خُتنتها	وقولوا لكم :
كيف بعثتها - كالتنقود - على طاولات المقاهى	كيف تقسمون السنين الخوالى ؟
وجمعت حولى الأحبة .	وكيف تمدّون أزمانكم
والهالكين .	باتجاه الجحيم .
وفارقتهم	المطلوب :
مثلياً كنت أجمعهم	أى جب ستختار للذاكرة ؟
واحداً	كى تودع موتاك
واحداً . .	كلمة . . كلمة
صارلى قدّم كالولّى ، قدم	وكتاباً . . كتاب
كالمرید ، وجيش يقاتلنى	بصلاة أخيرة
وقطيع من الخيل تهرب بى . .	تصير كيا كنت فى البدء
ونساء	منكفأ خلف بابك ، ترقبك
فلماذا - إذن - تبشون ضلوعى ؟	الصالة المتربة
ولستم تولّون أبصاركم باتجاه الحبالى	أو تباعد بين الحواظ ، كى تختفى
لكيلا أموت وأنتم تبصّون خلف النوافذ	فى الفضاء
لا تبصرون سواكم :	

بأعضائك الداخلية
وارسم — بلونٍ يميل إلى الصمت — وجهك ،
اضغط تفاصيله الخافية . .
واستدر — غاضباً — خلف قلبك
محتفظاً — ما استطعت — ببعض التعالي
كانك نفسك . .
. . . حتى تغيب السفن .

حاملاً بين فكيك فزاعةً ، ترتدى
سترة الدركي ، ويحراً من النفط تجرى
عليه السفائن ، تحمل من كل زوجين فرداً
وحيداً ، فكيف سألت الدفاتر نصفك ؟
لم تسأل الراحلين ، ولم تسأل الصالة
المتربة
فاجلس الآن بين ضلوعك — كالدركي — وضم
إليك فروجك والشفتين ، تثبث



الاسلام . . وتنظيم الأسرة



إذا كانت الشريعة الإسلامية قد نظمت معاملات الناس في الحياة فإن قضية الاسلام وتنظيم الأسرة من القضايا الهامة التي تفرض نفسها دائما على الرأي العام المصري . ذلك لأن المسلم دائما يتجه إلى رأى الاسلام في عملية تنظيم الأسرة حتى يصل إلى رأى مقنع سليم . حيث أن الإسلام هو دين الواقع الحى المتغير ، ودين اليسر ، ولا يكلف الانسان بما لا يطيق حتى إنه جعل الضرورات تبيح المحظورات .

وفي الحديث الشريف ما يشير إلى خطورة كثرة الإنجاب : بأن على الناس زمان يكون فيه هلاك الرجل على يد زوجته وولده وأبويه ويمرونه بالفقر ويكلفونه ما لا يطيق ، ومثل ذلك قوله ﷺ : التذبير نصف العيش والتتودد نصف العقل ، والحلم نصف الهرم ، وقلة العيال أحد اليسارين .

ولقد ألقى علماء المسلمين بأنه ليس في تحديد النسل مخالفة لأحكام الدين وليس هناك تذكر لحديث شريف نصه : « تناسلوا .. فإن مياه بكم الأمم يوم القيامة » . ولكن ترى ماذا فعل كثرة ضعيفة جاهلة مصيرها اهوان أو الانحراف أو الرذيلة والضياع ، وهذا يظهر من حديث رسول الله ﷺ : « يوشك أن تنداعى عليكم الأمم ، كما تنداعى الأكلة على قصعتها قالوا : أو من قلة نحن يومئذ يا رسول الله ؟ قال لا . إنكم يومئذ لكثر ، ولكنكم كثرة كفثاء السيل ، ولينزهن الله من قلوب أعدائكم المهابة منكم ، ويلغظن في قلوبكم الوهن ، قالوا : وما الوهن : حب الدنيا وكراهية الموت » .

ولقد أجمع الفقهاء على أن تحديد النسل أو تنظيمه بقدر لا يخالف أصول الدين وأحكام الشريعة ، وأن مبررات الحد من الزيادة : الفقر والمرض والوراثة المصابة جسدا أو نفسا أو عقلا .

ومن الآراء الهامة رأى فضيلة الإمام الأكبر الشيخ جاد الحق على جاد الحق شيخ الأزهر قوله : باستقراء آيات القرآن الكريم يتضح أنه لم يرد فيه نص يحرم منع الحمل الإقلال من النسل ، وإنما ورد في سنة الرسول ﷺ ما يفيد جواز ذلك ويستند في ذلك إلى رأى الإمام الغزالي وهو من أئمة الشافعية - في كتابه « إحياء علوم الدين » - ما موجه أن العلماء اختلفوا في إباحة العزل وكراهيته ، فمنهم من أباح العزل بكل حال ، ومنهم من حرمه . ثم يقول الغزالي : إن الصحيح عندنا أن العزل مباح ، وقال إن يواعت العزل المشروعة خمسة . وعد منها : استبقاء جمال المرأة وحسن سماتها ، استبقاء حياتها خوفا من خطر الولادة ، الخوف من الحرج بسبب كثرة الأولاد ، الخوف من الحاجة إلى التعب والكسب .

والاسلام لم يحدد عددا معيناً من الذرية ، بل ترك ذلك لمعامل كثيرة ، أهمها : مقدار تحمل كل من الزوجين أعباء المعيشة بالنسبة للأولاد .

وأخيرا . . فإن دعوة الإسلام إلى تنظيم الأسرة هو نوع من تنظيم حياة الناس وتوجيههم إلى الخير والصالح العام .

قصة جرح عاشق

ويا بقی إذا رأيت حربا جبابها يهرق ، وشجاعها يجبن ،
وعيس المحدث يتحكم فيها بكريم المحدث ،
فر منها ، وأنا إلى رابية ، وترقب ،
تر أن في الأمر غيابة

نس بن ساعدة

الطويلة ، ولم أبصر الرمال الصفراء الممتدة بامتداد البصر في
سيناء ، ولم أبصر الدخان القاتم الزرقاء المنيق من النيران
الحمرء التي تطاول الساء ، ولم أبصر الطائرات تعلق وتسفل
ملقبة القنابل الثقيلة حيناً ، وحيناً تقذف الجنود بالمظلات ، ولم
أبصر الجند في تحفرهم للنجس من الهلع الشديد ، ولم أسمع
الطلقات المصفرة المتداخلة المتشابكة والانفجارات المدوية ،
المصحوبة بصرخات وأنات بشرية .

وجدت جسمى ضمن كمية من لحم البشر الممزق ، عل
الأسرة المخضبة بالدماء ، تئن تصرخ تتأوه وتتلوى . تحسست
جسدي فلم أجد ساقى اليسرى .

قلت :

- ماذا حدث هناك في القلب ؟

قالت الممرضة :

- جاء بك أمس الهلال الأحمر .

قلت :

- ماذا حدث هناك في القلب ؟

اصطدمت أنوف الأصدقاء بالرائحة الكحولية ، عندما
دخلوا من باب الحانة واحداً تلو الآخر . الدخان تلوه ثعبانيا
تلك الزفرات الملثاعة من الأفواه وفتحات الأنوف ، المصحوبة
بارتقاء الرأس أو إلقاء الرأس على الفضا . الرواد قاعدون
جماعات حول المناضد يتجرعون البيرة والروم ، وجماعات
أخرى يتحلقون دوائر فارغة من المناضد ، وسط كل جماعة منهم
شاب مقوس الظهر ، يدور بالجوزة ، ويميز المصفاة المثلثة
بقطع الفحم الصغيرة المتوهجة برتقالية حيناً ومهراء أرجوانية
حيناً .

صار سير الأصدقاء في الطريقة مشبوا بالالتفات المتوحش
والرغبة المتقدة . صوب الرواد أطراف عيونهم المنكسرة على
صفحة السوائل المحمرة ، إلى ذلك الشخص المختل سيره
وتوازنه ، الصادر من بين ساقيه صوت له رنة حليدية خفيفة .



لما جاءت الممرضة في الثوب الأبيض ، المحيك حول
خصرها ، الموضح خطوط وثنيات وبروز اللحم الطرى ،
الملفوف في ليونة متماسكة ، كنت قد أفقت من الغيبوبة

لمحت طيفا يجعد - هكذا - الشمس فوق وجهها
قالت :

- صنعتم شيئا عظيما .. ولكن

استشعرت دموعي الخضراء تثبت على أطراف أحشائي ،
وتذكرت عندما قال القائد : صابر لن يذهب معكم الليلة .
قلت : أنت لم تبصر محبوب . قال : صابر لن يذهب معكم
الليلة . قلت : أنت لم تبصر رأسه معلقا في فروع الشجرة .
وقلت : ولم تبصر جذعه المتدلل تحته رياح حزينة وغاضبة ،
وقلت : ولم تبصر بطنه مشقوق وأحشائه المتدلية . وقلت : ولم
تبصر أمعاءه مسحوبة وملتفة حول جذع الشجرة . وقلت : ولم
تبصر ساقيه وذراعيه أسفل الشجرة . وقلت : ولم تبصر الأرض
مرتجفة . قال : صابر لن يذهب معكم الليلة وهذا أمر !!

وانتظرت أكلم الله ، أشكوله الذين استولوا على أرضنا ،
بينما كانت أصوات الحرب تعلو وتتطاول ، فجاءت الطائرات
تحجب السماء وتوالى القصف .

فعد الأصدقاء الثلاثة في صدر الباب . استراح أحمد بظفروه
على الكرسي وهو يرمي ابتسامة تجاه الفتاة الواقعة ، تبدو طويلة
خلف النصبية . تأمل صابر الرجل العجوز الذي يجتسى الروم
بيدين مرتعشتين ، مال على أذن عبد الوهاب ، وقال :

- لن أنهض من هنا الليلة أريد أن أذوب في قعر الكئوس .
هند الآن ممددة على السرير الناعم للممس ، ورأسها فوق
الوسادة متجاوران ، تلتفح أنفاسها المبطرة الدافئة وجهه ،
وربما تقلبت ويحيى فخذهما فوق فخذه ، وربما تقلب هو وجاءت
ساقه فوق فخذهما ، الليلة ليلة العيد ، وأكد أنها تناولا لحمة
العيد معا ، وأضاءوا في الغرفة ضوءا خافتا ، وصعدا السرير .

كنا نقف . ندفن موتانا . ونحمل جرحانا . ونعاود المسير .
لكن في حيون كل منا كان تسأل :

- كيف ولماذا يأتي الرصاص أحيانا من الخلف ؟
عندما سمعت نساء الحارة يقتلن ، وضوء الشمس ينحسر :

- هند جاء لها عريس .
جريت إلى أمي شاكيا باكيا . أغلقت أُمي نافذة حجرتنا ،
وقالت :

- يملك دنائير .. دنائير .

قال عبد الوهاب :

- هذا عام .

قلت :

- يملك دنائير وينعم مع هند بالحياة

قال :

- الجامعة بعد أيام .

قلت :

- لم تعد عندى رغبة .

وسحبت شهادة الإعدادية من المدرسة الثانوية ، وصبرت
عندما تمت أوراقى واكتملت ، ارتدى الزى العسكري والحداء
الأسود الطويل الرقبة .

قال الجرسون :

ليلة ورد يابذا الله يا أفندية .

ووضع الكبابت وأطباق المزه وزجاجات البيرة التي يتصاعد
من فوهاتنا زيدا ناصع البياض . أشار عبد الوهاب لبائع
السوداني ، وقال :

- هات بشلن سوداني .

قضم أحمد قطعة من الخبز المملح ، هز رأسه يمينا ويسارا .
سمع صابر مواء قطة ، انحنى ، مد يده أسفل الكرسي ،
قفزت القطة من بين جهازه الحليدي وسافه الباقية على قيد
الحياة . ومضى عبد الوهاب يصعب البيرة في الأكواب . ركب
أحمد ساقا فوق الأخرى وهو يرفع الكوب إلى فمه ويعرى الفناء
بنظراته . انتشرت البيرة من فم عبد الوهاب وهو يحاول كتم
الضحكة التي فلجأتها ، خبطه بأطراف أصابعه على مؤخره
رأسه ، وقال :

- لم تكف عن هذه العادات ؟

اختلج فم صابر ببسمة مريرة ، وقال :

- من كان يصدق أن نلتقى الليلة ؟

وقف أحمد نصف وقفة ، اتسعت هيئته ، وقال :

- البنت حلوة قسوى . بعض أنت وهو وجهها ، والا
صدرها . تطير العقل يا فخر .

في الميدان في الصباح ، كنت أقف بين زملاء الدراسة أراقب
الطريق ، في انتظار هند التي كانت تخرج مزهرة من الضباب
الكثيف ، تلتفت ، تتجول عينها ، تفتش في الوجوه إلى أن
تلتقي نظراتنا ، تبادل تحية الشفاء ، وتلعب تقف بين

كسمكة ، تقعد بجوارى ، تتلامس أنفاسنا وأجسامنا وأصابعنا
ونظرات عيوننا ، ويدور الحديث بيننا مختلطا بحفيف الأنفاس
في همس ناعم لين مناسب بلا التواء ، في قنوات تلك اللحظات
الكبيرة .

القاهرة : إبراهيم الحسنى

زميلاتها ، وتظل تبادلنى اختلاس البصر ، إلى أن يأتى الأنوبيس
بلملمته العالية وموتوره اللاهث ، فأركض مع الراكضين ،
وأقفز بسرعة داخله ، ونادرا ما كنت أتمكن من الحصول على
أحد الكراسى خاليا .

وتشق هند طريقها بين الركاب منقذة محشورة ومراوغة



قراءة في رواية "المقري الزماني"

محمود عبد الوهاب

بعض المصريين لنيل خطوة الاقتراب من الحكام الأجانب ، ولأن المسافات بعيدة ، والأسوار عالية ، يتخلص المستقلون من كل ما يدل على مصريتهم ، فيغيرون أسمائهم بأسماء أجنبية ، أو يعلنون احتفالهم لأهالي البلاد (يتحول غيبر إلى غيبر ، أو شيري ، أو غريستو ، أو جون ، ويتحدث ناظر المحطة المصري ركاب القطار من الفلاحين المصريين ، فيصفهم لصاحب المقهى التركي بأنهم غنم أولاد غنم) .

استوطن الأتراك البلاد ، ونظموا حلالاتهم بالوطن الأم عبر الخطابات والصحف والمراسلين الذين يحملون إليهم أخبار فويسم في الداخل والخارج ، لكن شعورا نأ بالقلق كان يسرى بينهم : ثمة آتية من تداعى الامبراطورية ، وشالعات عن محاولة لاغتيال السلطان ، وبعض أحداث قليلة - لكنها مزعجة - تنبئ عن تربع الانجليز لوراة الضيقة المصرية في التركة المستحقة (بعد سقوط الامبراطورية أو وفاة الرجل المريض) . وثمة ذلك التناقص المستمر في عدد المهاجرين العائدين إلى تركيا .

كانت هذه الأسباب - وجميعها بأن من الخارج أو تفرضه عناصر أجنبية - وراء قلق كل أفراد الجالية التركية الحاكمة . لكن ميرزا بك كان يقلقه ما ترصده عينه خلال المعاشة اليومية للأهالي - ما ينمو في نفسه فيرتفع من مستوى الحاجس إلى مستوى الألم : إن الناس من حوله يتحدثون ، وقد بدت هل وجوههم جدية رهبة ، وحين تناغمهم الحمية للكلام تنفر وجوههم وتلتوى ملامحها . وهم لا يكتفون بالكلام . إنهم يفكرون قبل أن يجتاروا أحدهم لكسر حاجز الخوف واتحام

ببعض الأحياء الصغيرة ، وما إن يفتك بالرجل الرعب من الهول القادم عقب اقتضاضه حتى يتقدم منه يهدوه فيربطه من قدميه - وقد أغرسه الخوف - على فرع شجرة ، وينسحب بعيدا بجواده تاركا كلبه أسفل الرجل يزجر نحيه ، وقد أشرع غاليه وأنيابه ، وشب على ساقيه الخلفيتين ، وعيأ ينش عقه .

لم يكن ميرزا بك يعاقب الرجل بالقتل - وهذه الطريقة الوحشية - لأنه سرق ذلك الشيء النافه من أرضه . . لقد كان يرى في هذا العقاب جزاء عادلا لاقتراحه أكبر الكيثر : اقتحام الأرض الحرام ، والتناول على صرح الهبة المتبع ومحاولة خدشه . ولذا كان ميرزا بك يفي جثة الرجل على فرع الشجرة ، ويترك شيكارة القطن المسروق تحته ، وينطلق صلب الطريق وقد علا نباح الكلب حاملا لكل الأهالي أصداء بطشه الرهيب .

الأتراك يحكمون من أراضيهم الواسعة وتصورهم المثيفة . . يحكمون ببيادهم ، وكلاهم ، وسياطهم ، وخضراهم ، وبيجش من رجال الشرطة وموظفي الدواوين . . يحكمون لأنهم مثل الأهالي مسلمون ، ولأن سلطانهم خليفتهم ، ولأن الناس أئفون ، والأشور تجري سهلة ، والربوع المصرية جميلة وعادلة .

وهناك الجانب الآخر يعيش الأهالي في العزب الفارقة في العتمة والصمت : يجاذبون الاقتراب من مقهى الأتراك ، ويرولون بعيدا عن المناقذة المفتوحة في مبنى مركز البوليس ، ويُسربون ويصوتون بالشتائم القبيحة كي يفسحوا الطريق في السوق لجواد الضابط .

وين الجانبين (الحاكم والمحكوم) يلثم

الأتراك يحتلون مصر : يشترون الأراضي ويتاجرون ويكسبون . وينون بيوتا جميلة متجاورة لها حدائق مسورة وعلى أبوابها كلاب صاهرة . وفي هذه البيوت يجتمعون ليطربوا بأغانيهم ويسعدوا بأعيادهم ويحتفلوا بذكرى عظمتهم . يأل التركي إلى مصر فقيرا يبحث عن الثراء أو مغامرا يتهاى للوثب على موقع ما في دائرة السلطة ، أو مطرودا يتشد الأمان فيضمه الأتراك المقيمون إليهم : يسفون عليه الحماية والحصانة ، ويدللون له الصمص ، ويبيرونه كي ينسى زمان الفقر والخوان ، ويتعود على الحياة كفراد في طبقة حاكمة . لقد صنعت الأجيال المتعاقبة من الأتراك المستوطنين صرعا عاليا من الهبة يتنفي أن يهونه التركي الوالد ، وأن يتسلع بالمقظة الكاملة لسحق أفن محاولة للنيل منه .

كان ميرزا بك قد اعتاد ألا يعتمد اعتمادا كاملا على خفاه أرضه الواسعة . إنه يعتل بجواده ، ويصطحب كلبه ، وينطلق بين حقوله للترقب بأي فلاح قد تسول له نفسه سرقة جوال قطن من محصوله ، أو شيكارة أرز ، أو بعض حيات الشاكسة . كان ميرزا بك يحكم للفلاح خلف الأشجار ، وعندما يراه حاملا غنيته

أراضيه . كانت الأسوار التي تحمي حقوله وحداثته هي ما يلهو به في نفوس الأهالي من مكرام الأخلاق ، خصوصا التي تقديس الملكية ، وتحرم السرقة ، وتعلم الأمانة . ولكن ها هي الأسوار تنهوى ، ولا يبقى حاميا لأراضيه إلا الخوف من بطشه . إن الجثث المعلقة على شقوق الأشجار لا ترددهم ، لصحوات اقتحام أراضيهم تنال . لقد تمكن أحدهم من الفرار بعد أن كسر فرع الشجرة التي ربطت فيها قدماءه ، لكنه قبل فراره تحول إليه - وما تزال آثار أسنان الكلب غائرة في لحم ذراعاه - تحول إليه وشتمه .

بل هاهم يطلقون الرصاص على كلبه ، ويتركون سرج جواده ، ويربطونه - هو ميرزا بك - في شجرة ، ويضربونه ، ويحشرون فمه بشواشي الذرة . والآن ، ماذا بقي لي يفعلوه ، وقد ضربوا أحد خفرائه حتى الموت ، وظل الرجل مرعوبا لا ينطق بأسمائهم حتى لا يتكلموا بأنبائه ؟ ولا يجلبه الآن الاستماتة في مواجهتهم بأشرس الكلاب ؟ لقد كان يجلس في المقهى الزجاجي (موقعهم العالي المترفع المهلب) فرجوه بأحجار كسرت زجاج النافذة . لقد عاد ميرزا بك مضطرا إلى بيته ، وظل يذوي حتى الموت . لكنه لم يمت متأثرا بصراح طفيفة أصابت يده . لقد مات متأثرا بطعنة أصابت كبريائه . مات حين رأى بينيه صرح أهلية الذي يته الأجيال المتعاقبة يتهاوى تحت وقع ضربات الأهالي المتعاقبة المتصاعدة المستمرة .

يرصد محمد البساطي في روايته والمقهى الزجاجي - باعتقاد وصق - الإشعاعات الأولى لبزوغ فجر النهضة المصرية ، من خلال التجسيد الدرامي لرحلة التحول في الذات المصرية من دائرة الولاء الديني إلى دائرة الولاء الوطني .

لقد سبقه - في عبون الأهالي - من المحتل الأجنبي قتاهه النبي . وتصاعدت مقاومتهم لوجوده من ضربات الانتقام القوي إلى هجمات المقاومة الجماعية (أو بلغة تقارير البوليس لقد تنافست اضطرابات الأمن من حوادث يرتكبها مجرمون ، إلى حوادث تنظمها عناصر مرموقة بإثارة الشعب) .

ويختار الكاتب منظورا للسرد الروائي يتأني به بعيدا عن المباشرة والخطابية . يتأخر أن يضع الأثر في صدر روايته : مجالسهم ، وحفلاتهم ، وعلاقاتهم بالوطن الأم . مناقشتهم ، وهواجسهم ، وتسولاتهم عن المستقبل . وشعورهم السواقي بفسوخ استقرارهم وتعلمهم وقلقهم من نذر تهديد ذلك الشعور ، بل وتكاد تبده .

ويختار الكاتب أن يضع الأهالي المصريين - وهم من يُكنى هم السواء والانتباه المميزين - في هامش الصورة . إن القاري لا يراهم إلا كما يراهم الأتراك ، ولا يعرف أبعاد التحولات التي اعتبرت أفكارهم وعقائدهم إلا من خلال رد الفعل التركي في مواجهة حركتهم .

وجهة الطريقة في السرد الروائي ، ومن خلال توازن دقيق بين الإشارات المشوكة عن موجبات التسلّم والسخط ، وعن محاولات التصدي الفردية والجماعية للأجني من خلال توازن دقيق بين تلك المؤشرات ، ومساحات الصمت يجلس القاري معاناة الأجيال المتعاقبة من جبابرة المصريين على درب التخلص من خيوط الانتقادات الماثلية والمضاربة والطائفية ، والوهي بحقيقة الشواشج الرجعية والاجتماعية والخطابية التي تضم كل أفراد الأمة ، في كيان جامع هريق هو : الوطن المصري .

المقهى الزجاجي» رواية همس برسلتها الفنية من خلال النصوص في باطن الشخصيات الفنية ، ووصد انفعالاتها وأفكارها ومشاعرها ، والكشف عن حقيقة علاقاتها بالوطن الأم - تركيا - وبرسوز السلطة الأجنبية والمحلية وبأهل البلاد .

ومن خلال التصوير الدقيق لحياة الأتراك في تصورهم وفي مفاهيم الزجبي وداخل الأسوار العالية التي يقيمونها حول عزلتهم عن الأهالي . في مظاهر ولائهم الخفية أو الزائف للسلطان في تركيا ولما يكشف عن ضحالة إيمانهم بالمفكرات ومظاهر استهانتهم بأوامر الدين الإسلامي ونواحيه .

تحقق الرواية تأثيرها الفني من خلال التجسيد الدال لعمارة البيوت والحدائق ، في مواقعها على حافة العزب والقرى ، وارتباطها بطرق فرعية تصلها بالطرق الرئيسية . ومن خلال حشد التفاصيل الدقيقة لصور المقهى الزجاجي وبعي الحطة ومركز البوليس . الخ .

تحفل الرواية بمشاهد الفهر ادموية ، وأحداث المقاومة الفردية والجماعية . لكن الكاتب لا يستندج إلى أساليب في تصويرها قد تحرك انفعالات القاري أو تثير حواطفه . لقد أزم قلمه - بقدرة فائقة على الكبح - بمستوى رفيع من خفوت التبرة وهولها ، ويحرص على رصد ملامح البزوغ المصري وضروب الامبراطورية العثمانية ، من خلال الإنصات الدقيق لميلاد التغيرات الأولى في وجود ما تزال عناصره المتفاعلة تحيا مراحل التبلور والتخلّي والتشكل . وما تزال علاقاته العضوية تناضل للتخلص من ارتباطاتها بكائنات تحيا زمان الشيخوخة والذبول والموت ، كي ترقى بهجودها على درب الاستقلال والنمو الذاتي والاكتمال .

القاهرة : محمود عبد الوهاب

«أبوالعلا السلاموني» ومحاوَر مسَّرحه الثلاثية

أحمد عبد الرزاق أبو العلا

يعرف قانون العرض والطلب والمكسب والخسارة ، فيصبح الفن بخصائصه - تلك - في واد ، ويصبح الجمهور في واد آخر !! فلا يتحقق الانتقاء بين من يدعون ومن يدوم من أجلهم ، ونتيجة لهذا الانفصال بين طرفي اللعبة ظهرت الأزمة بأشبع صورها ، ونقول إنه من أجل أن يتألق المسرح المصري في ثمانينات مصر بغرابتها السياسية والاقتصادية ، فلا بد أن تتحقق شروط على أساس قيامها يتحقق التألق المنشود - وعلى رأس هذه الشروط :

● أولاً : تحقق الديمقراطية بمعناها الشمولي الواسع ، تلك الديمقراطية التي توفر للكاتب حرية التعبير .

● ثانياً : التخلص من التحيزات الرقابية التي تمنع أعمالاً جادة لكتاب يعرفون أن للكلمة دور ..

● ولعل أبرز مثال تطرحه هنا - تأكيذا لما ذهبنا إليه - أن كتابا مثل (السلاموني) لم تعرفه الساحة المسرحية الرسمية (وأقول الرسمية) اضطرارا للتصير عن تلك المركزية الغائبة التي لا تعترف للكاتب بحق الوجود إلا إذا قدمت أعماله من خلال مسارح القاهرة) كتابا إلا في عام (١٩٨٣) عندما قدم له المسرح الحديث مسرحية (التآثر ورحلة العذاب)^(١) علما بأنه كان قد كتب من قبل العديد من المسرحيات الجادة ومنذ فترة طويلة ترجع إلى عام (١٩٦٦) م حيث كانت مسرحية (الحريق) (٣) ثم (أبو زيد في بلدنا)^(٢) عام (١٩٦٩) م (وحكاية ليلة القدر) (٥) عام (١٩٦٨) م ، وتأكيذا على هذا فإن مسرحيته الصادرة هذا العام (١٩٨٥) م وهي (سيف الله) كان قد كتبها عام (١٩٦٦) أي ما يقرب من عشرين سنة كاملة^(٣)

● كيف إذن يكون صحيحا إن نقول إن هناك أزمة مسرح ؟؟ سببها قلة النصوص !! قد يكون المقصود هو قلة النصوص الرديئة والله أعلم !!

● بداية أحب أن أؤكد أن الفن - على وجه العموم - لا بد أن يمر تعبيرا صادقا عن الواقع الشامل بأبعاده السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وإذا لم يحقق تلك الغاية - غاية التعبير الصادق عن طريق تجميع مبعثرات الواقع وإعادة صياغته من جديد - فقد فقد - في المقام الأول - روحه ، وفقد الروح لا يملك المطاء ، لأنه لا يملك الحياة ..

● ونلاحظ أنه في الفترة الأخيرة كثيرا ما يردد البعض وتردد مع هذا البعض أن هناك (أزمة مسرح) .. ورغم أن هذا التعبير قد أصبح - على حد تعبير أحد النقاد - مبتذلا من كثرة تربيده بمناسبة ودون مناسبة (١) إلا أننا لا بد أن نعترف بأن هناك أزمة بالفعل ..

وعندما نقول أزمة فمن الضروري أن نحدد أين يكمن اللداء ؟؟ هل الأزمة أزمة نص ؟ أم أزمة ممثل ؟ أم أزمة خرج ؟ أم أن الأزمة وادها سبب اخر غير كل هذا ؟؟

لا بد من تضييخ عناصر اللعبة المسرحية حتى نعرف حقيقة هذه التسمية .. ونتيجة من نتائج استقراء الواقع المسرحي الآن نقول : إن الأزمة ليست أزمة نص مسرحي وليست أزمة ممثل وليست أزمة خرج ، بل هي بمعنى أشمل أزمة مجتمع ، مجتمع مثلكه وتتحكم فيه تلك اللفة الجديدة عن يملكون المال ، لا يجمعهم الفن الصادق في شيء بلقر ما يجمعهم الربيع من ورائه ، فضول المجتمع المصري عن طريق هذه اللفة - كنتيجة من نتائج الانفتاح الاستهلاكي إلى مجتمع طفيل مما أدى - بالضرورة - إلى ظهور فن طفيل ، وهو ما اصطلح على تسميته (بالمسرح التجاري بوجهه الفبيح) ، ويفضله تحول الفن إلى سلعة لا بد أن تحقق في النهاية الربح ، فالفن ظللا ملكته وحيمنت عليه تلك اللفة التي تملك المال فن تعامل معه معاملة من يعرف وظيفته وغايته ، بل معاملة من

زى فنان خيال الظل أو الأراجوز ويبدآن الاعلان عن فنها بأسلوب السامر الشعبي والتشخيص أى تشخيص ما حدث من وقائع للثورة العربية بصورة بسيطة ويشترك معها الفلاحون ، كما يشترك أعيان القرية في تشخيص الشبوات ، وكل هذا يتم والسلطة ما زالت تبحث عن (عبد الله التديم) .

وفي مآذن المحروسة (٨) يتناول الكاتب ثورة القاهرة الأولى ضد حملة (نابليون) على مصر والشام ، وذلك من خلال استخدام المحبطين الشعبيين أمام سارى عسكر القرنيس (نابليون يونابرت) في القاهرة عام ١٧٩٨ م .

(جـ)

يقدم (أبو العلا السلاوى) أكثر من بطل تراجيدى في مسرحياته التاريخية (محمد على) في مسرحية (رجل في القلعة) ويعقبه صنوع في مسرحية (أبو نغارة) وأمرؤ القيس في مسرحية (الثار ورحلة العذاب) وخالد بن الوليد في مسرحية (سيف الله) .

أبطال تراجيديون يقول عنهم (السلاوى) إن لهم سقطاتهم التاريخية ، وكلها سقطات تنتج من خلال مواجهة البطل لقوى أكبر منه وهذا يشابه تماما مع العصر الذى نعيش فيه حيث الآن قوى ضخمة ممثلة في الصهيونية والاستعمار ، والأميرالية والقوى الداخلية المتعاطفة معها (مستغلين .. طفيليين .. الخ) تلك هي تراجيديا العصر الذى نعيش فيه (٩) .

ونرى أن البطل التراجيدى عند (السلاوى) ليس بطلاً مفرداً داخل العمل المسرحى الواحد ، بمعنى أن السبب التراجيدى يمكن أن يشارك في حله أكثر من شخصية ، ففي مسرحية (سيف الله) نجد (خالد بن الوليد) في وضع تراجيدى مثلاً نجد (عمر بن الخطاب) .. وهو يطمح من خلال هذه المسرحية إلى إيجاد رؤيا تراجيدية تاريخية تكون على حد تعبيره (طريقاً للبحث عن رؤى تراجيدية أصيلة في تاريخنا العربى والإسلامى تمرير عن الصراع المأساوى في واقعنا المعاصر بقصد إعادة النظر في صياغة الممثل العربى والوجدان العربى صياغة جديدة ، بما يحقق التوازن المعتدل بين جموع الذات القومية من جانب ، وطموح القومية الجمعية من جانب آخر ، علاقة التوازن هذه التى اختلت خلال فترات هامة من تاريخنا وأدت إلى ما يسمى (بالسلطة التراجيدية) القومية لبعض أبطالنا التاريخيين (١٠) .

وهذا ما قدمه - من قبل - في (رواية التديم عن هوجة الزعيم و) الثار ورحلة العذاب و (رجل في القلعة) .. ففى رجل في القلعة نجد (محمد على) في وضع تراجيدى مثلاً نجد (عمر مكرم) .. فها هو (محمد على) يعيش مأساة كونه كان يمكن أن يكون محرراً أو رائداً لبناء عصر جديد ، أولاً أنه استعاض عن ذلك بالبحث عن تحقيق الطموحات غير المجدية ، و (عمر مكرم) مأساة أنه لم يستطع أن يتصدى لمحمد على حتى يسير على الطريق الذى اختاره من البداية وطلب من الزعماء أن يلزموا بالسيرة .. .

وأمرؤ القيس في مسرحية الثار ورحلة العذاب بطل تراجيدى يحمل أبعاداً جديدة لفهم البطل التراجيدى فهو يتتلاقى ما يعرف

وعليه فإن القول بأن (السلاوى) يمد كاتياً من كتاب الثمانينات قول فيه ما فيه من إجحاف ومغالطة ذلك أنه - كما رأينا - متواجد في حقيقتين متساويتين من تاريخنا المعاصر الستينيات والسبعينيات ، ولكن لأن المناخ المسرحى المتكامل في بلدنا في حالة من حالات الغياب أو قل (القويبة) فقد ظل السلاوى غالباً - بالتالى - وأهني بغياه (الغياب الرسمى) .

● ومن الملاحظ في مسرح (أبو العلا السلاوى) - وفي الممار الخاص بإبداعه - أنه لجأ إلى استخدام (التيمات الشعبية) - كما سوف نوضح بعد قليل - في أعماله الأولى التى كتبها في فترة الستينيات ثم تلتها أعمال أراوت أن تقيم علاقة جدلية بين تلك التيمات الشعبية والتاريخ ، ثم تلتها مرحلة ثالثة كان أساسها هو تأصيل مفهوم معاصر للبطل التراجيدى .

وإجمالاً ما سبق طرحه ، يمكن أن نحدد تلك المعاور التى يستند إليها مسرح (السلاوى) في ثلاثة محاور رئيسية :

- أولاً : استخدام التيمات الشعبية
- ثانياً : إقامة العلاقة الجدلية بين التراث الشعبى والتاريخ .
- ثالثاً : تقديم بطل تراجيدى معاصر .

(أ)

● في المحور الخاص باستخدام التيمات الشعبية ، نراه واضحاً في مسرحية (الخريق) واتى كتبه عام (١٩٦٦ م) ، وفيها يستخدم (الطفس الشعبى) الخاص بعملية إخراج (الألبى) أثناء الاحتفال بسم النسيم ، والألبى هذا يرمز إلى اللورد (اللبى) للمتمدن البريطانى في مصر عام ١٩١٩ م وما بعدها فلقد أعطى أواخر النضى لزعماء الثورة ، وعند مفادته لبر سيد سنة ١٩٢٥ م قام الألبى بصنع دمية كبيرة وأشعلوا فيها النيران رمزاً للتخلص من كل قهر وقضاء على أى ظلم ..

● واستخدام (السلاوى) كذلك - الأسطورة الشعبية المعروفة بين الناس وتحكى من هبوط بغلة من السماء تحمل خرجين بأحدهما كنز ، والأخر رأس قتيل والمطلوب عن نصحت له طاقة القدر أن يفسل رأس القاتل مقابل أخذ الكنز ، وترمز إلى حلم الفقراء في الثراء والقعود برغم الوسائل الملوثة ، وهذا ما تم طرحه من خلال مسرحية (حكاية ليلة القدر) واتى كتبه عام ١٩٦٨ م ..

● ثم يتناول حلم أهل القرية في حودة شخصية (أبو زيد الهلال) لإقناعهم من تلك المناصب التى يترضون لها وهى مناصب شتى ، وحين يحىء (أبو زيد الهلال) يتضح لهم أنه عاجز منهم بالضغط عن حل تلك المناصب ..

هذا ما قدمه من خلال مسرحيته (أبو زيد في بلدنا) عام ١٩٦٩ م .

(ب)

● وفي المحور الخاص بإقامة العلاقة الجدلية بين التاريخ والتراث الشعبى نقول إنه في مسرحية (رواية التديم عن هوجة الزعيم) (٧) يأتى بعد الله التديم متكرراً ومعهم تابه (حسن) في

(بالإرادة الحرة) لأن تلك الأبعاد هي نتاج الواقع المعاصر بقضاياه ومشكلاته، وما هو إلا وسيلة لفصح تلك القضايا وطرح المشكلات من أجل اتخاذ موقف تجاهها - فالكتاب استدعى شخصية (امرؤ القيس) الشاعر الصليبيون الملك حजर بن عمرو كي يحلها قضايا الواقع المعاصر، وهذا ما يعرف بإعادة صياغة التراث أو اكتشافه من جديد، فالمرسحة تقدم لنا قضايا كثيرة على جانب كبير من الأهمية وضرورة الطرح، وأهمها ضرورة استمرار النضال والصمود في مواجهة كل من يبتدع بالعدل والحق والحريّة، وكل ما من شأنه أن يفقد الإنسان وجوده وقيمه، هذا على المستوى الخاص وتطرح على المستوى العام قضية الدول الفقيرة والثانية في مواجهة القوى الكبرى، وما تمارسه تلك القوى من وسائل فرض السيطرة والظفر والاستغلال على حساب الدول الفقيرة لمصالحها الشخصية.. (١١).

○

● إن السؤال الذي يطرح نفسه أمامنا الآن هو هذا : لماذا يلجأ (أبو العلا السلاوي) ومعه كتاب آخرون إلى اتخاذ التراث مادة للكتابة المسرحية؟؟

أقول إن اللجوء إلى التراث أياً كان نوعه ومصدره، تاريخياً أو شعبياً، أو أسطورياً، كان محاولة للخروج من أزمتنا سياسية واقتصادية واجتماعية عجز عن تناولها هؤلاء الكتاب.. ونحن نتفق مع ما ذهب إليه (حسن صليبي) من أن الانتماء إلى التراث (الفرعون أو الأفريقي أو الإسلامي) ليس سبباً في حد ذاته، ولا يعد تحلقاً من ركب التقدم المسرحي نحو قضايا الواقع المعاصرة، بقدر ما تكمن القضية في الموقف الفكري وراء الاتجاه إلى هذا والذي قد يكون هروباً فكرياً أو رفاقياً وهو ما ينسحب أيضاً على الأطر الفنية المحتضنة لتلك الرؤى والمواقف، سواء كانت أطراً واقعية أو تمثيرية أو رمزية أو غيرها (١٢) ..

● والسؤال الذي طرحناه ربما تكون الإجابة عليه متعددة ومختلفة في وجهات النظر، فقد يرفض البعض هذا الاستخدام ويعدّه خروجاً على مقتضيات الدخول إلى الواقع في قضايا تصادمية (١٣) ..

وقد يراه البعض الآخر انتعاشاً أمام التصدي لتلك السلبات التي هان منها المجتمع المصري ويعان منها اليوم، من منطلق أن المسرح أداة للتعبير (١٤) ..

وقد يؤيد البعض على اعتبار أن هذا الاستخدام يعدّ حلّ حدّ تعبيري (سمد أرشد)، (فتاحا يناقش الكتاب من خلاله الظروف التي تشكل البيئة السياسية للواقع المطروح) (١٥) وقد يراه البعض محاولة لفرس الواقع في التاريخ المسجل والذي يتم تسجيله بنية الاحتفاظ بحقائق الأحداث (١٦) ..

● ونقول إن هناك أسباباً عديدة على أساسها لجأ (السلاوي) إلى اتخاذ التراث أداة للكتابة المسرحية منها :

وجود ظروف موضوعية تحتم على الكاتب أن يبحث لأفكاره عن قوالب تستوعب أطروحاته المعاصرة. وبالطبع فإن علاقة الكتاب بالتراث تختلف فيها بينهم من حيث مدى الغنى والشمولية والإحكام وأغاط التعامل والكاتب تلك الحرية في أحقية اختيار الغالب الذي يراه مناسباً لاستيعاب تجربته الفنية سواء كان هذا الغالب يعجده منظور شعبي أو فلسفي أو ديني أو تاريخي.. الخ لكن المهم هو كيفية التعامل مع التراث.. درجة التواصل النام مع التراث.. ودرجة الانفصال النام عن التراث.

فنجده - كمثال - أن (صلاح عبد الصبور) عندما تعامل مع التراث كان له نظرة محددة في استخدام التراث وهي ضرورة أن يرتكز التراث برقع الحداثة، بمعنى خلع طابع القداسة عن التراث ثم التعامل معه، وتلك وجهة نظر ثورية وموضوعية، ونرى أنه على كاتب المسرح عندما يتعامل مع التراث أن يكون

أولاً : واعياً بذلك التراث وعياً كاملاً، ثم ثانياً يحدد ذلك الصياغة الجديدة للتراث وهذا ما فعله (توفيق الحكيم) في مسرحية (أهل الكهف) فلم يتناول القصة من أجل أن يرسخ المفزى الذي ترويه القصة، ولكنه اتخذ إطار هذه القصة منطلقاً إلى قضية الصراع بين الإنسان والزمن، وهذا ما يقصد بوعي الكاتب بالتراث..

ثانياً : أن يملك وعياً كاملاً أيضاً بواقعه الآن، ويخرج هذين الوحيين فتكون المعالجة العصرية للتراث.

ومحمد أبو العلا السلاوي (يتميز بقدرته على التقاط الشخصيات والمواقف المثقلة بمناخات الصراع والمأساة من تراثنا العربي والمعاصر، وإعادة صياغة شروط وجودها بحيث تحمل هموماً معاصرة، امتداداً لا لفردي فرج، ومسرحه في نحو من الانحاء ذو حس درامي يلفظ وقدرته واضحة على البناء) (١٧) ..

● وفي النهاية نرى أن (السلاوي) يلجأ المنطقة الصعبة في تعاملاته مع التراث حيث أنه اختار أن يصالحه التراجيدية (التراث التاريخي) محاولاً من خلاله أن يعمق ذلك السوي في نفس المتلقي (المشاهد) ويرسخ في ذهنه وحيه بالتاريخ.. وأقول إن (التراث التاريخي) هو المنطقة الصعبة، ذلك لأن استخدام التراث الشعبي - كمثال - يعتبر قريباً من روح الناس وجدان الجماهير المربضة، وذلك لأن الفرجة الشعبية والسامر والمحظنين والحكواتية والفرق الجواله وكل أشكال التشخيص عرفها الناس قبل معرفتهم بأي نوع من أنواع الفنون الأخرى وهذا السبب - في الواقع - هو ما دعا ديوبف إدريس إلى الدعوة نحو مسرح عربي خالص، وكأنه أراد أن يقول نحو مسرح شعبي يملك قوة التأثير والأثر..

ورأى أن هذا الاتجاه يعيد الصعوبة بسبب وجود تلك العجوبة الكبيرة التي تفصل بين التاريخ والناس وهو بتجاهله - هذا - يحاول أن يقرب بين المتخرج والتاريخ عن طريق المسرح.

القاهرة : أحمد عبد الرازق أبو العلا

- (١) المسرح المصري .. الأزمة والانفراج والحقيقة - سامي خشبة - مجلة ابداع يوليو ٨٥
- (٢) الثائر ورحلة المصائب مسرحية كتبها السلاسون عام ١٩٧٩ م وأخرجها للمسرح الحديث عبد الرحيم الزرقان - في ديسمبر ١٩٨٢ م وعلبتها جمعية رواد الثقافة بالحيزة ٨٣
- (٣) المحرق - كتبت سنة ١٩٦٦ م و- نشرها في مشروح الكتاب الأول في المجلس الأعلى للفنون والآداب سنة ١٩٧٠ م وتم عرضها على مسارح الأقاليم أكثر من مرة ..
- (٤) أبو زيد في بلدنا هي المسرحية التي فازت بالجائزة الأولى في مسابقة الإعلام الربيعي سنة ١٩٦٩ م ، وتم عرضها في اتحاد الجمهوريات ..
- (٥) حكاية ليلة القدر - سنة ١٩٦٨ م وتم تقديمها عرضاً سنة ١٩٧١ م
- (٦) سيف الله (خالد بن الوليد) سلسلة كتاب المواهب ويصدرها لطاع الآداب بالمركز القومي للفنون والآداب ١٩٨٥ م ..
- (٧) رواية التديم عن هوجة الزعيم - الأبداع العربي - السلاسون - هيئة الكتاب - ١٩٨٤ وتقدمها الفخرجان : عباس أحمد عام ١٩٧٤ م وحيد الغفار صودة عام ١٩٨١ م باسم رجل من قرية رزلة ..
- (٨) مأذن المحروسة - أخرجها (سعد أردش) سنة ١٩٨٣ م على مسرح وكالة الغوري
- (٩) حودة الكلمات النبيلة في المسرح المصري - حوار مع السلاسون - محمد الشريبي - أحمد عبد الرازق أبو العلا - مجلة عروس الشمال - دمياط - العدد الثامن أبريل ٨٣
- (١٠) مسرحية (سيف الله) - محمد السلاسون - كتاب المواهب ١٩٨٥ م ص ٢٣٠
- (١١) الثائر ورحلة المصائب ومفهوم المعالجة التاريخية - أحمد عبد الرازق أبو العلا/ لم تنشر بعد .
- (١٢) للدراما العربية المعاصرة - حسن عطية - مجلة المسرح العدد ١٥/ ١٩٨٢ م ..
- (١٣) على سالم يطلق النار على البلدة المسرحية حوار مع على سالم - محمد الشريبي أحمد عبد الرازق أبو العلا - مجلة عروس الشمال - دمياط - العدد السابع يناير ١٩٨٣
- (١٤) حوار الموجة الرابعة في المسرح المصري - محمد النهاش - مجلة المسرح مايو ٨٣
- (١٥) الاتجاهات الطليعية في المسرح المصري للمعاصر - سعد أردش - مجلة المسرح ٨٤ شهر مارس .
- (١٦) للمسرح المصري - الأزمة - والانفراج والحقيقة - سامي خشبة - ابداع يوليو ١٩٨٥ ص ١١١ ، ١١٢
- (١٧) الفرسان الصاحلون الى الحشبة المتهاة - فاروق عبد القادر - مجلة الكرمال العدد ١٤/ ١٩٨٤ م . ص ١٨٧

سعد كامل واستلهاام الفنون الشعبية

د. نعيم عطية

(١)

بعد مشوار فني طويل ، في طريق لم يكن محفولاً بالورود قدر ما كان مفروشاً بالشوك ، يعطينا الفنان سعد كامل المولود في شبين الكوم عام ١٩١٧ خيرة السنين الطوال ، ويفرغ حكمة العمر في كلماته القليلة الرصينة هذه : على الفنان ألا يكون مجرد صانع أشياء جميلة للذم ، بل أن يحقق فناً قومياً ناضجاً ذا طابع مميز وشخصية واضحة ، له كسل مقبوسات الفنون الأصلية . إن الفنان المصري المصاصر ، ولوه تراث فني ضخم ، وعليه ألا يتنكر للذور الهام الذي يستطيع القيام به ، مع دفع فنون ذلك التراث نحو التطوير والأزدهار في مجال الاستخدامات الحديثة ، فالفنان الحق إنما هو الروح المرشدة للبيئة المحيطة به . (راجع مقالة راجي عنايت بمجلة « العربي » عدد يونيو ١٩٧٧ ص ١٢٤ وما بعدها)

وقد كابد سعد كامل الكثير حتى يبلغ اللحظة التي تؤهله أن يسمنا كلماته الحكمية تلك . وقد أدهمت من حوله في حياته سحب الإحباط ، ولم يلق على جهوده المضيئة في التدريس والتحصيل والحيطة العملية كلمات تشجيع أو مديح أو

استحسان ، وعلى الرغم من ذلك واصل مجاربه وتضحياته ، ومضى في الظل مغموراً لا يلتفت إليه أصحاب الأيدي الناعمة واليساقات المشاة مرتادو الصالونات ، انزوى الفنان الشاب إلى جوار أنواله وأحباره وأصباغه وخيوطه وأدوات الطباعة والحفر التي شغل بها حيز الجراج القائم في أقصى الحديقة بعيداً عن بيت الأسرة بالمعمارية في طريق الحرم بالجيزة ، لا يلقى الاستحسان حتى من الأب مهتس المساحة الذي كان صاحب ميول فنية أفرغها في حواية الخط العربي ، فقد غاب ظن الأب في ابنه الذي عاد من بعثة طويلة في روما وباريس استغرقت الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٣ ، إذ كان الأب يتصور في هذا الابن الذي درس في أوروبا أن يعود ليحتل مكانة مرموقة في صالونات القاهرة ، لا أن يتحدر به الحال إلى حد ارتضاء « الجراج » مشغلاً له بغى بين جدران زهرة عمره . ويرجع إليه ، ما إن يعود من وظيفته بمصلحة الآثار ، ويقبل لنفسه أن يتدل بأن يجمع من حوله في ورشته نفراً من الحرفيين التشعيين ويعاشرهم كأهم أفراد أسرته ، ويتبادل معهم الحديث والمشورة في أمور الصنعة ، كأي عامل جلف لم يزل من التعليم قدر ما تعلمه .

وقد كان للأب محمد كامل مع ابنه سعد وقائع أخرى ، تبين مبلغ ما عان الفنان سعد كامل كي يشق طريقه إلى أن يصبح على حد قول كمال الملاخ « رائداً للفن الشعبي » انصرف عن أسلوب اللوحة والتشال التقليدي ، واتجه إلى عناصر جديدة من نسج وحصير وحفر وطباعة يتدرج منها أشكالاً تصل حيق جمال الماضي

بواقع الحاضر . (كاتالوج معرض سعد كامل عام ١٩٧١) .

الصبي الصغير سعد كامل تلميذ مجتهد ، يكمل الدراسة الابتدائية بمجموع يؤهله الالتحاق بالمدرسة الثانوية ، ولكنه يفصح عن رغبته في دخول مدرسة الصنائع ، لا شيء إلا لأنه سمع عن وجود مدرسة اسمها مدرسة الفنون التطبيقية تعلم الرسم لتلاميذها ، والسبيل إلى دخولها هو إجتاز الدراسة الصناعية . ويرفض الأب الذي يريد لانه بعد الدراسة الثانوية دراسة جامعية تؤهله الالتحاق بوظيفة مضمونة مرموقة بديوان من دواوين الحكومة . ولكن الابن يصبر على المدرسة الصناعية ، وإزاء عناده يرضخ الأب ، الذي تربص بعد ذلك لتضويت الفرصة على ابنه في دخول مدرسة الفنون التطبيقية ، ففتندما وصل خطاب القبول من هذه المدرسة ، كانت الأسرة قد نقلت إلى أسبوط ، والحرب المالية الثانية دائرة رحاها ، فغشى الأب على ابنه من الغارات التي كانت تتعرض لها القاهرة . فأخفى الخطاب عن الابن الذي واصل الدراسة الصناعية . ولكنه إذا لم يكن قد سمع من قبل عن مدرسة الفنون الجميلة العليا ، فقد سمع الآن عن نتائج القسم الحر بهله المدرسة ، فتقدم إلى امتحان القبول لهذا القسم وتنجح رغم صعوبة الامتحانات لذلك القبول آنذاك . وأضفى هناك سبع سنوات من الدراسة الثمرة على أيدي بكار الذي شجعه كثيراً على إخطاط طريقه الفني وحصل على منحة التفرغ بم رسم الأصغر عام ١٩٤٩ .

وكان الشاب الطموح ذو المراهب الفنية العالية سعد كامل قد أسس مع زميل أرمق

ثرية بالمساحات والخطوط والتفاصيل الهندسية في شكل أجلة ونجوم ودوائر ومثلثات وصلبان وبيارق وحروف عربية ، بل إن هبات الناس والحيوان والزرع والسمة تتراكب من مثلثات ودوائر ومربعات متناحرة ، تساعد على إضفاء قدر من طلاوة الزخرف على الشكل البدائي ، الذي يشبه أبشراً وإلى حد بعيد رسوم الأطفال وزخارفهم ، لما أثبت الباحثون من علاقات وثيقة بين الفنون الشعبية وفنون الأطفال والفنون البدائية . مع وجود فوارق جوهرية مع ذلك بين كل منها .

وقد استمد سعد كامل من الحياة الشعبية اليومية عدداً لا بأس به من رموز التشكيلية كالحمامة رمز السلام والوئام ، والشجرة رمز الاخضرار والبقاء ، والنجمة رمز العلو والمطالب بعيدة المثال ، وهناك أيضا النخلة وهي رمز مصري قديم يرمي إلى انخصب والرخاء كما يرمز أيضا إلى الشموع والرفعة . والسمة ترمز إلى العطاء وإلى النسل الوفير ، ولها أحيانا صلة بأسطورة إيزيس وأوزوريس ، وقد امتدت السمة عبر التاريخ المصري القديم فصار رمزاً من رموز المسيحية وجدانه في الحفر والنسيج والعمارة القبطية . وضمت السمة شكلاً شامياً عبياً حتى في ظل الإسلام بعد ذلك ، فكانت القرويات يطلبن قبل الزواج وشم السمة تجهيزاً للمفهم .

وفي لوحات سعد كامل الشعبية يتكرر رسم الفارس ، فإذا امتلأ الفارس صورة أسد فنحن إزاء الزير سالم الذي شاع أنه كان يفعل ذلك ، ويومئى الشارب المتقول في الوجه المبحوح ذي العين اللتين لا تفران إلى الرجل الوالقة من نفسها والتي تبث في الأخريات الأمان .

أما إذا كان الفارس يمتلئ صورة جواد فهو واحد من أبطال السير الشعبية ، مثل أبو الفوارس هنتر بن شداد أو سيف بن ذي يزن وغيرهم .

وعندما تتحتم الفنون الشعبية في مصر بالإسلام قلباً وقالباً مضت تتحصر من الساحة التشكيلية تصوير المخلوقات لما كان يُخشى أن يشم ذلك عن الختان بالمخلوق دون

ومعنى سعد كامل على أرض راسخة من تراث شعبي يزوده بالرموز ، والنبس والدروس ، فيحصل في بيتل الاسكندرية الدولى الثالث عام ١٩٥٩ على الجائزة الأولى في الحفر ، ثم على جائزة الإبداع للفنون الشعبية من وزارة الثقافة عام ١٩٦٢ ثم على الميدالية الذهبية بالمعرض التطبيقي لجمعية عبي الفنون الجميلة عام ١٩٦٣ ويختار عضواً بمجلس الحرف العالى بجنتف عام ١٩٦٣ ومثل مصر الدائم في هذا المجلس . ثم مديراً للمركز القومي للتسجيلات الموسومة التابع لوزارة الثقافة بحلولاً . وتفتي أعماله الفنية في السجاد والكليم والبياتك والحياوية والحفر من التناضح والمجموعات الخاصة في مصر وأوروبا وأمريكا . . .

(٣)

هكذا يلين الصخر ، وتسدق يتابع المياه العذبة من شقوقها ، ويعد سعد كامل في طليعة فناني المستلهمين للتراث في إبداعاتهم التشكيلية ، المستخدمين له استخداماً مصرياً وأحياناً ، ليس بمجرد النقل والتقليد بل بالتطوير والإضافة ، وذلك سواء من ناحية « الموتيات » أو من ناحية « التكيك » وقد توصل سعد كامل من معالجة للأشكال التراثية - على حد قول الناقد الضان فاروق بسيوني - إلى تخليق أشكال جديدة تخطت تولد عالمياً أقرب إلى السريالية ، ولكن بحس شعبي لا يجعلها تسقط في الإغراب الميتافيزيقي قدر ما تقترب من معنى الأسطورة الشعبية ووقعتها في النفوس . (مقالاته بمجلة « الثقافة الأسبوعية » - عدد ١٤ نوفمبر ١٩٧٤ - ص ١٨ وما بعدها) .

ومن موتيات سعد كامل المستخدمة في الحفر والنسيج والطباعة ، الأسد الحامل سيفاً ، والفارس على ظهر حصانه ، والتحطيط ، ورفس الخيل ، والزير سالم ، وصارى جرجس ، وأبو زيد الهلالي ، وحسن ونسيمة ، وعمراس الولد ، وزخارف إسلامية ، والسمة ، والحمامة ، وطيور أخرى غريبة شديدة الزركشة وحيوانات غرامية مثل خيول وأسماك ذات وجوه آدمية مما تفرز الأحلام والفتانيزات الشعبية وأرضيات وخلفيات

عام ١٩٤٧ مكتباً للإعلانات والتصميمات الفنية تبيع نجاحاً تجارياً ملحوظاً في أول الأمر ، ثم تفرت أسووه بعد انضمام شريك ثالث إلى المكتب ، فصغى والتحق بالعمل رساماً بمصلحة الآثار المصرية ، حيث انفتحت عينه على تراث بالغ الثراء والدلالة ، وبدأت تراود الفنان الشاب الرغبة الملحة للسفر إلى الخارج للدراسة ، فكان الأب يقف عائقاً في طريقه ، إلى أن توليت والدته إثر حادث أليم فارتجت أعصاب الإبن الذي أحب أمه أعين الحب ، وخرم من صدرها الحنون ونصحتها الأمين في لحظات الضيق ، وإزاء نصيح الأطباء إزاء الأب لاتب السفر كنوع من المداواة مما أصاب نفسه وروحه من مرض .

(٢)

ورغم أن سعد كامل كان تلميذاً دعوايا انصاح لتعاليم أساتذته في الرسم الأكاديمي والاتباع الصارم لأصول الخط واللون ، حتى أن أساتذته الكبير أحمد مبري كان ينهره نبراً شديداً إذا رآه يشغف بلوحة تأثيرة ، أجهار أن التأثيرة كانت تصد أذلك خروجاً على التعاليم الأكاديمية في التصوير - رغم ذلك فإن روح التلميد التي تبثت عن طريقها الحاصل كانت تبث وتنب عن غير ما يعتبر لوحة أكاديمية ، وقد بدأ التلميد يحد صالته المنشودة في التراث ، ولكنه لم يكن قد التقي بعد بما يتلام تماماً مع مطالب روحه ، إلى أن قاده القدر إلى متحف وصنع جولان للسجاد الحاصل أو ما يسمى بالتصميمات المرسومة ، فهبط لنسبه قائلاً : هذا حقاً ، ما كنت أبعد عنه . وسوف ألتخذ من التصميمات المرسومة ، ومن الكليم على الأخص وهو متشبع ينشئ إلى التراث المصري الموهل في القدم ، أدان للتعبير الفني ، وسوف أدرس التراث ومفرداته ، وأستقى منه موضوعات لأعمالي .

ويعود سعد كامل إلى مصر بعد أن استوفى الغرض من رحلته الدراسية ، ومنذ المرض الذي أصابه عام ١٩٥٤ والنقاد يعتبرونه - على حد قول شيخ النقاد حسين بيكار - « قد ألد الروح إلى جسم محط ، فأصبح له نبض وشهيق وزفير » .

الحقال . لتحتل المساحة الزخارف الإسلامية التي وصلت شأوا عالياً من الإبداع وأدخل الفنان الشعبي إلى رسومه وتصاويره ما شاء له ذوقه وخياله أن يبدعه من وحدات هندسية وزخرفية .

ومن النسيج الشعبي يستقى سعد كامل وحدات زخرفية كثيرة كالدائرة والثلث والمربع مملأ بها الفراغات فتندلق اللوحة بالحيوية والحركة والثراء بأقل الأدوات .

(٤)

وقد ظل الاعتقاد سائداً طويلاً بأن الفنون الشعبية ليست فنوناً جسيمة بالاعتبار ، وأن عطاءها لا ترقى إلى مستوى الأعمال الفنية الإبداعية ، وأن أي ناقد أو ذواقه يحترم نفسه يجب أن يفرس عن هذه الأعمال التي وعدها قصور الصنعة ، وانحطاط الرؤية بالتشويه والتلفص . وكان مرد ذلك إلى الأغصان الطيقات الاجتماعية الأرقى ثقافة كانت لها مقاييس رسمية منزمنة لا ترضى عن نتاج الفنون الشعبية التي مضت أهوة بينها وبين نتاج ما يمكن أن نسميه بالفن الرسمي تتسع بشكل ملحوظ ، وبخاصة أن الفنون الشعبية إنما يمارسها ويبدعها مجهولون من غمار الشعب يغلب عليهم ضعف الإمكانيات الاقتصادية وقلة فرص التزود بالتعليم والثقافة المتاحة للتطبيقات الاجتماعية الأرقى مادياً ، والذين يمكن أن نسميهم بالسلطة الحاكمة أو أهل القمة . وهكذا وجد التضاد بين الفنون الشعبية ، وهي إبداعات عامة الناس في القاع ، والفنون الرسمية ، وهي إبداعات غربي معاهد وأكاديميات الفنون الجميلة .

ولضعف الصنعة في الأعمال الشعبية يكون الإنصاح من الانفعالات الشعبية أوضح وأكبر مهما أحوالها الصقل والتعذيب .

ولكن الفنون الشعبية لم تبق في الظل ، فقد انشغل بها الباحثون والمنظرون منذ أن سمحت مدارس الفن الحديث مثل التعبيرية والسيرالية بالتحويل على المجهامين الإنسانية أكثر من كمال الصنعة ومن المآثر التي لا تنسى للتعبيرية الحديثة أنها أولت اهتمامها بدراسة ما كان يعتبر من قبل في

ظل المدارس الأكاديمية نماذج من الفن غير جدية بالانتماء إليها ، كالفن القوطي ، والفن الزنجرى ، وفنون الأطفال والبدائيين وأيضاً الفنون الشعبية .

وقد واكب ذلك تقدم الديمقراطية التي كان من نتائجها تراجع النبلاء وفنومهم ، وتبوء السلطة الاقتصادية والسياسية حثيثاً الرأى طبقة العوام تلك التي كانت مقصبة قديماً عن مفاليد الأمور والتي يخرج من بين صفوفها ذلك الإنسان غير المعروف الاسم الملقب بالفنان الشعبي ...

ولعل في ذلك كله ، ما يفسر إدراج استلهامات الفنون الشعبية في عطلات المدرسة التعبيرية التي كانت السيرالية في البداية أيضاً مندرجة فيها ، إلى أن تنضح معصم الإسهامات في إطار المدرسة الواحدة ، ويمكن اختصاصها بقوانين تنفرد بها كغنى تتميز بلداها ، وإن بقيت تلك الروايف مرتبطة عن بعد بالمجرى الأصلي .

(٥)

وقد كتب سعد كامل في يناير ١٩٧٥ يشرح أسلوبه في العمل فيقول : « إن أهداف في أعمال إلى إدماج الواقع بالأسطورة والحقيقة بالخيال ، لأؤلف عالماً جديداً سحرأً وغنياً ، اكتشف باستمرار لأول مرة في نفس الوقت مرتبطاً بجذور عميقة بالعالم الذي أعيش فيه (نقل من كتاب فتحي أحمد بعنوان « فن الجرافيك المصري » الهيئة العامة للكتاب - طبعة ١٩٨٥ - ص ٩٢ و٩٣) ويتضح هذا القول مع جوهر الفن الشعبي الذي سمح بأن تجمع القصة الشعبية بين شخصيات واقعية وأخرى خيالية ، أو أن يضم العمل الشعبي حوادث متباينة زمنياً أو شخصيات سبق بعضها البعض الآخر قرونأً . ولذلك كان من الطبيعي أن يتكشف سعد كامل في التراث الشعبي باستمرار ولكأنه يتكشف ذلك لأول مرة ما هو مرتبط في الوقت ذاته أوثق الارتباط بالعالم الذي يعيش فيه الفنان .

وفي لوحة سعد كامل الأسرة ترى الأب والأم والإن في شكل واحد رمزاً للتصامك الأسرى ، وعلى كفى الأب والأم - اللذين بدت على قسمات وجهيهما مسحة

فروعية - وقب عصفور صغير . قد يبدو غير ملفت للأنظار ، ولا أياً الفصح أو الشجرة الصغيرة النامية في جانب اللوحة إلى جوار جسد الأب . ولكن فلنحاول أن نزيد من استمتاعنا بكل من هذين الشكلين (العصفور والفصح) من خلال موروثاتنا الشعبية المصرية . وفي هذا المقام لئن أضغ أمام القرى هاتين الفقرتين من كتاب « الرسوم التعبيرية في الفن الشعبي » للفتاة سوسن عامر . فتقول عن العصفور بعد أن استعرضت أسطورة إيزيس وأوزيريس :

« وهكذا كان العصفور الأخضر يرمز دائماً للخير والحسب والحياسة ، وكان الصيرون القدماء يتخذونه للدلالة على هذا الحق ، وظل هكذا ينتقل من عصر إلى عصر ومن جبل إلى جبل محتفظاً ببلانته الرمزية إلى أن جاء الرجل الشعبي البسيط ووضعه على صدره أو وجهه دون أن يعرف ما ترمي إليه الأسطورة التي وراء ذلك . وكذلك ترى أن كثيراً من الرسوم الشعبية تحوى رسوماً لتلك العصافير (ص ٣٦) .

وهكذا ترى مبلغ الدلالة العميقة لشكل الطائر الصغير أو العصفور الذي وضعه سعد كامل على كفى الزوجين في لوحة . ومن مبلغ لتفعل ذلك الشكل الرمزي إلى أعماق التراث القومي يستقى المخرج منته هذا العمل الشعبي . ويتأكد لنا بذلك مبلغ ما يجب أن يكون الفنان المستلهم للتراث الشعبي من ثقافته بالعالم السلطسي والتشاعري الذي يغرس فيه لفرشاته ، ويثري به لوحاته . .

ولتزداد يقيناً بأن الفن الشعبي الذي كان سعد كامل واحداً من الرواد الأوائل في استلهامه في التصوير المصري الحديث شأنه في ذلك شأن كل من فاروق خورشيد وشوقي عبد الحكيم في الأدب المصري الحديث لتضع أمام القرى هذه الفقرات من كتاب سوسن عامر أيضاً :

« وقد أوحى المقيدة في أوزيريس كآله لقوة الإنابت بكثرة إظهاره في هيئة ثنائيل من الطين تزرع بحبوب الفصح أو الشمر المستنبت أو تصويره ميتاً مستلقاً على الأرض وقد ملأت جسمه حبوب تبلل بلماه فتبت وتتمو ، وهكذا

تعود الحياة إلى الإله . ولا تزال فكرة إنبات حبوب القمح والشعير في أوعية مستعملة في بعض الأعياد المسيحية إلى يومنا هذا . ويجدر بنا أن نذكر أن أوزوريس كان تنسب إليه كل التطورات التي تحدثت على سطح الأرض طوال العام فهو رمز الخير والحسب ورب الزراعة والإنبات والإثمار (ص ٢٥) .

لذلك التبت الأخضر الذي يجتلي الجانب الأيسر السفلي من اللوحة يفتح الباب لمن يريد أن يتعمق في تلقى اللوحة كي يتلقى ما في أسطورة إيزيس وأوزوريس من قيم أخلاقية وجمالية لا تستند حتى أحوال أهل الرفق والقرى على مر الأيام إلى القصة الشعبية الشائعة التي يتخون بها ومعلمها : « أنا الصغير الأخضر ، امشى على السور والمختر »

وهكذا إزاء كل لوحة من لوحات سعد كامل ، يمتلك أن يزيد من تلقوق لها من خلال استيعاب رموزها التشكيلية مهما بدت صغيرة ، فقد يفتح لك عبرها عوالم وهوام من التراث الثقافي لبلادنا العربية ، يمكن أن تؤمن فقط كما آمن بها سعد كامل منذ فتحت عيناه في الفن على الحقيقة .

وإذا حدثت بعض رسوم سعد كامل ومن قبله عطاءات الفنون الشعبية إلى المبالغة كان يمسك أسد سيفاً فلأن الفنان الشعبي يتوق إلى المبالغة في إظهار المثل التي يتر لها وجدان الناس ، وربما أخفى ذلك على الرسوم الشعبية قادراً من المبالغة وعدم التصديق والرومانسية ولكن بافتراض فهنا هذه المسلمة الأصولية مقبلاً نستطيع أن ندخل إلى تلقوق العمل الشعبي دون أن يصدنا فيه بعد ذلك مبالغاته ولا مغرولته ، وهل يعقل أن الير سالم كان يعطى أسداً ، ولكن ذلك ليس إلا أداة لا يرى فيها الفنان الشعبي غضاضة لتنفيذ بها إلى أذهان وقلوب الناس . وبعد ذلك أيضاً لا يعيننا أن تكون الصفات الجماعية للشخصية التي تناولها الفنان الشعبي مطابقة للشكل الذي أفرغ فيه هيئته ، فليس يلازم أن يكون الزير سالم يسلمه الشوارب الضخمة المفتولة ، ولكن يمتنق الفن الشعبي ما الذي يمنح من ذلك ، وبخاصة أن للأسد الذي يمتطيه شوارب مفتولة

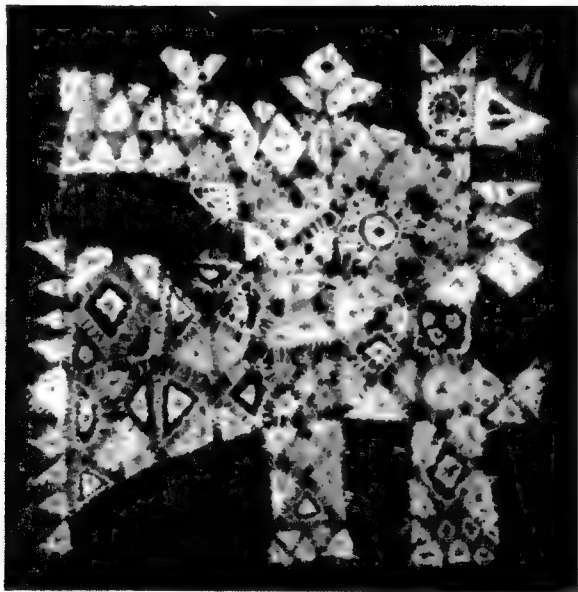
أيضاً ؟ وقد لا يكون الفنان الشعبي قد رأى أسداً في حياته قط ، ولكن شحنة الخيال التي يمتلكها ويستعملها الفنان الشعبي بلا أدنى شك ولا افتعال شحنة كبيرة . وليس ثمة ما يمنع أيضاً أن يضع الفنان الشعبي أبطاله في غير زمانهم الفعل ولا معلمهم الواقعي ، فيمكن أن يصور الفنان الشعبي أحد القواد العسكريين الكبار اليوم ولكن من قواد سلاح الدبابات أو الطيران وقد اعطى صورة أسد أو لى حيوان آخر ولو كان أسطورياً ، مادام ذلك يخدمه في دعم تمجيدة للقيمة الإنسانية التي يتغنى بها ، وهذه القيم كالشجاعة والنخوة والكرم أبدياً لا تتغير في جوهرها . ولهذا فقد رأينا سعد كامل في لوحته أمومه يصور الأم الحديثة في وضع الإلهة الفرعونية هاتور ، إلهة الخير والعطاء من ناحية ، وإلهة السوء من ناحية أخرى وقد صورت في إحدى الجداريات الفرعونية كلها السوء بمد إبنائه الأرض أعتاقهم إلى أضرعها يرشقون منه اللبن والخمر والحياة ، فالصورة الشعبية تقدم كثيراً على منطق مختلف تماماً عن المنطق العقلاني التنقي ، فتبدو فيها الأشياء في غير موضعها الواقعي ، ولكن أوضاعها تلك إنما تستند لمعتقداتها من وجدان الفنان الشعبي . ويجدر أن نبادر فنؤكد أن الفنان الشعبي رغم أنه فرد مجهول من غمار الشعب وليس على الإطلاق من طبقة الحرفيين اللاهين من مجربات الأمور على أرض الواقع اليومي ، ولا من طبقة الحكام الذين يطولون على الرعية من فوق أسوار قصورهم الحصينة ، إلا أنه - أي الفنان الشعبي - لم يكن ساذجاً في تصوره للوجود . ويمكننا أن نأمل هذه الحقيقة الجادة من خلال تقصيتنا لتصاوير الفرسان عند سعد كامل ومن خلفه عطاءات الفن الشعبي المصري .

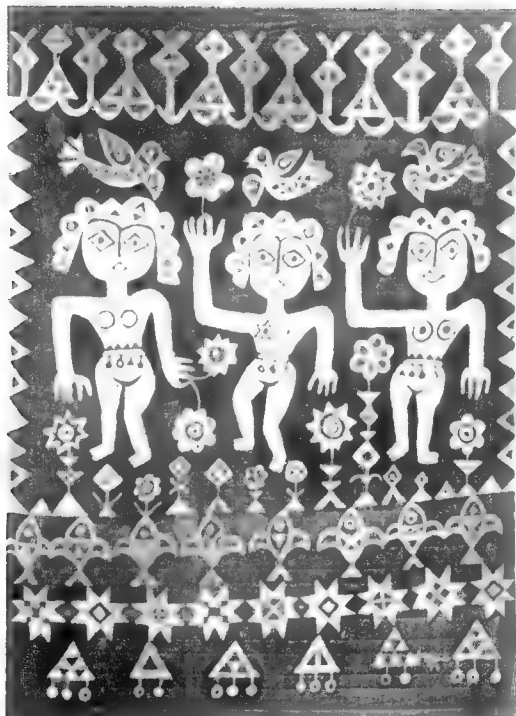
لقد رسم سعد كامل فرساناً كثيرين ، ولكن يجب ألا ننسى أن أول الفرسان الذين دخلوا التراث الشعبي المصري ، كان فارساً مصرياً بالجيش الروماني وكان شاباً وسيماً يجتلي منزلة رفيعة لدى الحاكم الروماني لشجاعته ورجاحة عقله . دعاه حاكم الإيحاء إلى المسيحية التي كانت آنذاك جديده وعمره ، كما كان الانضمام إلى صفوفها خيانة عظيمة للإمبراطورية

الرومانية شديدة البطش ، وديانتها الوثنية التي تمثلت فيها وحدها . ولكن الفارس البطل دلس أباد الدنيا كلها ، ولم يضل عن تمسكه بمعتقدته السامية رغم مصروف التعذيب التي مورست عليه لإنثائه عن المسيحية الوليدة ، حتى استشهد في سبيلها عما ترك في قلوب بني شعبه صدى عميقاً من الأسف عليه والجرح من أن يصيهم ما أصابه ، والأمل في أن يتصبر الخير المصري على الوثنية الشريرة . وهب الفنان الشعبي يخلد هذه التضحية النبيلة فأبدع رسماً يجمع في بساطته أبعاد اللحظة التاريخية كلها ، ويصدق على كما يصدق على عديد من الرسومات الشعبية وصف « السهرى الممتنع » صور القديس المصري الذي جرجس يمتطي صورة جواد ، يجفل إزاء الثعبان الضخم المتلوى تحت سيقانه ، والذي يحاول أن يهجم على الفارس المؤمن وفيكنا به ، كما فكك به الرومان الأشرار القساة يحاولون إنثائه عن عقيدته الطاهرة الأخيرة . وبكل ذلك الفطري الأصيل يدرك الفنان الشعبي مبلغ جبروت الشيطان الألعى ، فيعكس الرعب الذي تبثه قوى الشر على حركات الحصان الأبيض الذي أجفل ، ورفع ساقيه الأماميتين هائلاً ، ولكن الفارس الذي يمسك بمقوده هادئاً رايش وقد اعتصم بيماه الراسخ ، وانتلاً قلبه بسكينة اليقين التي تبعث بها إليه نجمة في السماء عالية ، واتضح يطلعن الأنف والوحش في الصميم بحرته النفاذة ، وقد وقفت على ميمعة العذارى - التي تمثل الشعب الذي طوى الإيمان في قلبه - ووقفت مبتهلة أن ينجح الفارس القديس فيما تتمناه له ولنفسها .

هذا هو الفارس الذي سبقت خطواته على أرض الفنون الشعبية المصرية كل الفرسان الذين سيأتون من بعده ، لكن فلندكر سلفاً هماً لاري جرجس أيضاً ؟ فقد خلقت لنا الآثار الفرعونية نقشاً بارزاً لحورس في هيئة فارس يطلعن التمساح ، وربما كانت هذه الظاهرة هي النموذج الأصلى الذي استقى الفنان الشعبي تشكلاته التالية لاري جرجس والأفنى الضخمة أو التين كما توصف به تلك الأفنى أحياناً . (سوسن عامر - المرجع السابق - البحث الصور) .

سعد كامل
واستلهام الفنون الشعبية

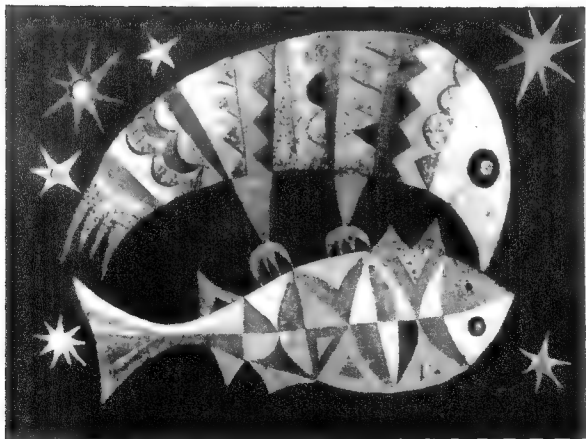




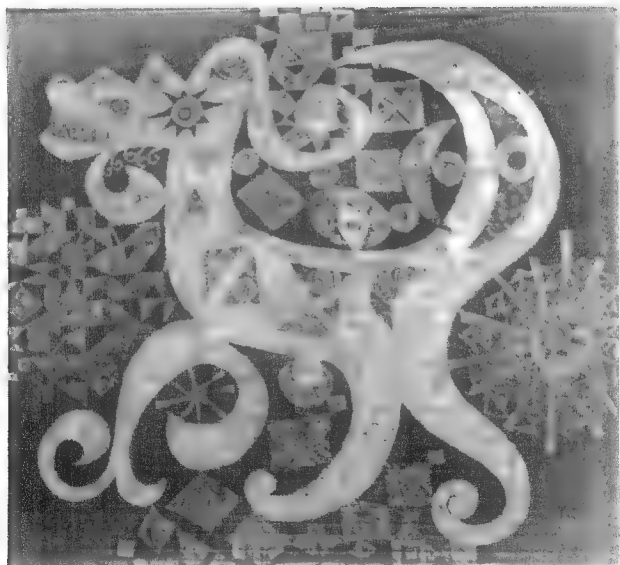
رقص شرقی



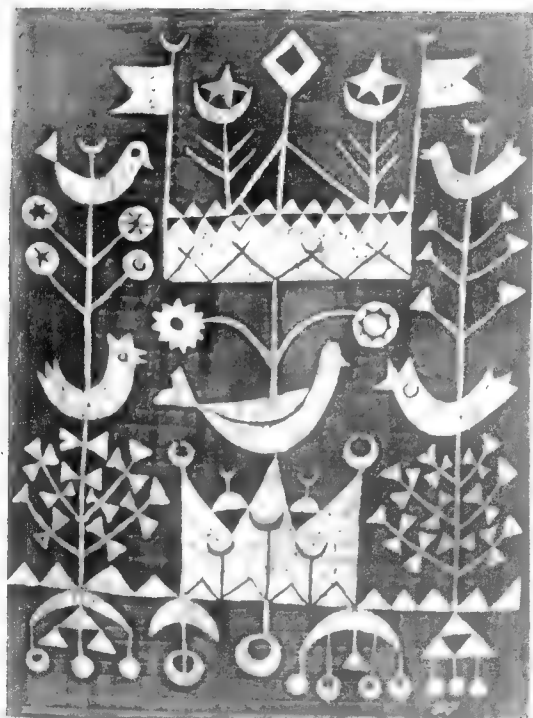
من وحي هودج العروسة

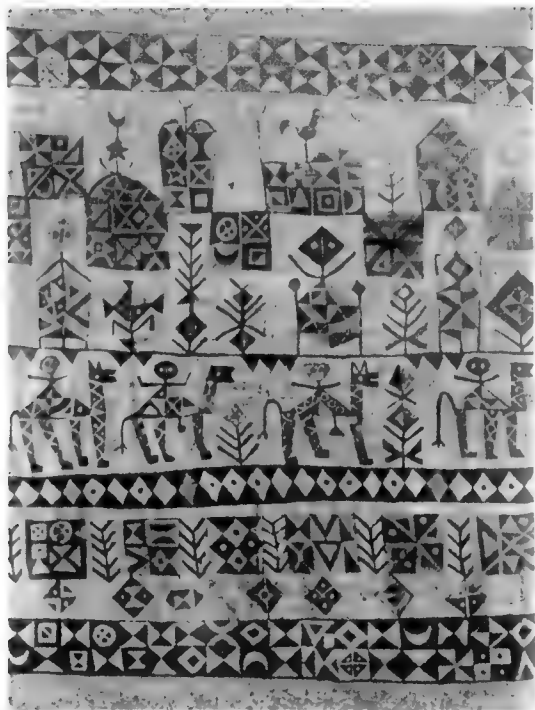


الطائر والسكة



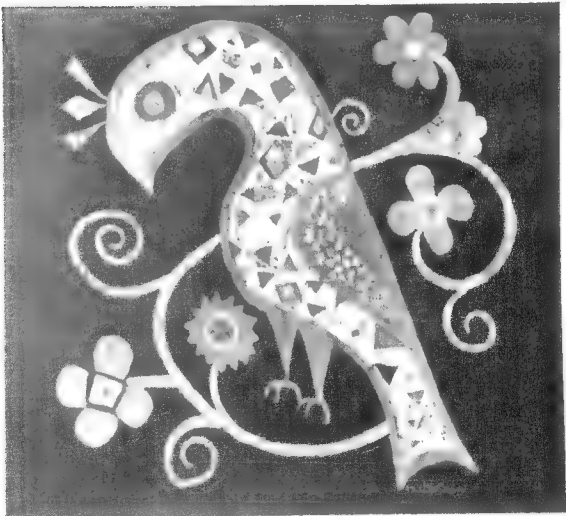
حيوان (من وصي الفن الإسلامي)







صورتا الخلال للفتان سعد كامل



طائر (ب)

مطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٦١٤٥ - ١٩٨٥

الهيئة المصرية العامة للكتاب



مفاتيح فصول

سلسلة أدبية شهرية

تصدر أول كل شهر

عبد جبير
الوداع : تاج من العشب

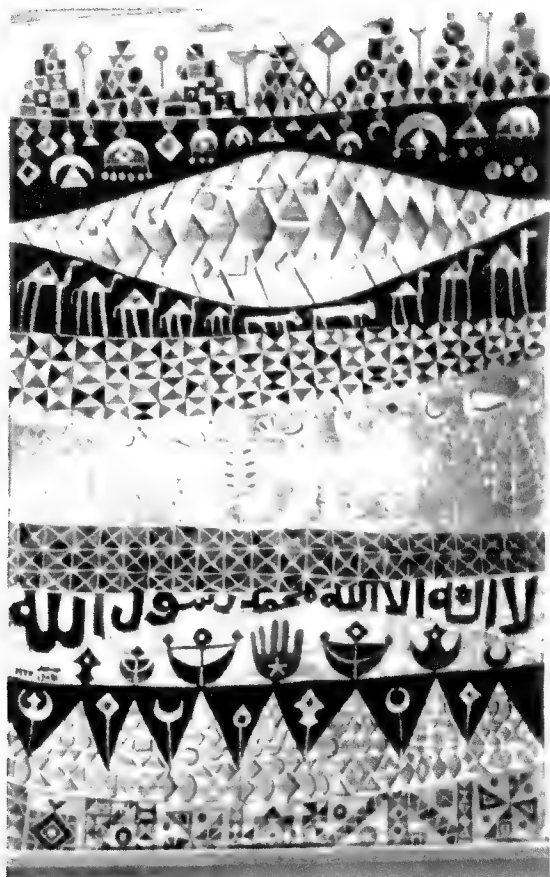
« الوداع : تاج من العشب » .. للكتاب القصصى « عبد جبير » هي المجموعة القصصية الثانية ، بعد مجموعته الأولى « فارس على حصان من خشب » . وله روايتان منشورتان بعنوان : « تحريك القلب » ، و « ثلاثة سبيل الشخص » .

و « عبد جبير » واحد من أبرز كتاب جيل السبعينيات في القصة المصرية ، ومن طليعة كتاب القصة المعبرين عن الحساسية الجندية ، ومن أكثر الكتاب حركة في الحياة الأدبية ، الشايعين للثقافة العربية المعاصرة في عوالم الأدب العربى .

ويتميز فن « عبد جبير » القصصى كما نرى في هذه المجموعة بالرقعة البالغة ، ودرجة من الغموض ، والرموز ، لا تخلو من شغافية أسرة . وولع بالتركيب في الشكل والمضمون ، يجبر به قارئه على إعادة قراءته ، في محاولة لتقصي سبل البناء عنده ، وعوالم الشخصيات في قصصه .

الثنى ٥٠ قرشا

يطلب من باعة الصحف ومكتبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة

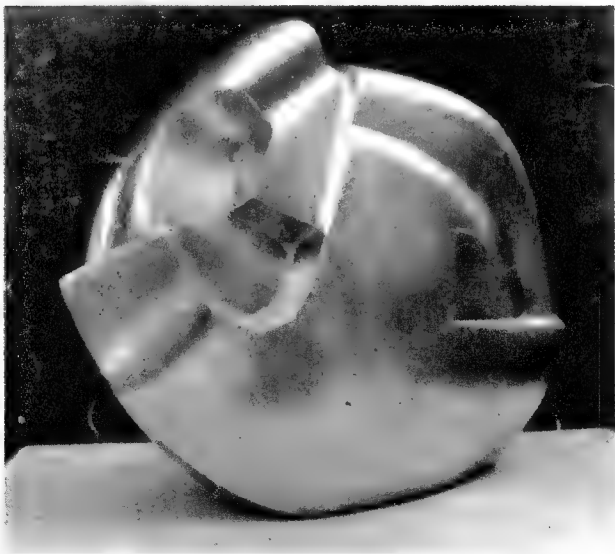


العدد الحادي عشر • السنة الثالثة

نوفمبر ١٩٨٥ - صفر ١٤٠٦

أدب

مجلة الأدب والفن



إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد الحادي عشر • السنة الثالثة

نوفمبر ١٩٨٥ - يناير ١٩٨٦

مستشارو التحرير

عبد الرحمن فهمي

فاروق شوتبة

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير سرحان

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

نائب رئيس التحرير

سليمان فنياض

سامي خنينة

المترجم الفني

سعد عبد الوهاب

سكرتير التحرير

نمر أديب



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداء

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربي ١٤ ريالاً
قطر - البحرين ٠,٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة -
لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٠,٩٥٠ دينار -
السعودية ١٧ ريالاً - السودان ٢٣٥ قرش - تونس
١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ ديناراً - المغرب ١٥ درهماً
- اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٠,٨٠٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحالة بريدية

حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب
(مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد .
و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد :
البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحائق ثروت - الدور
الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ -
القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشاً

○ الدراماسات

٧	د. أحمد مستجير	التمرد العروضي في شعر أدونيس
١٨	د. عبد الحميد إبراهيم	المفاتيح لحظة الخروج
٢٣	د. محمد بوازة	لعبة الرغبة والخوف
٢٧	بركسام رمضان	هيكل والقصة القصيرة

○ الشعر

٣٧	عبد الرزاق عبد الواحد	الاختيار
٤٢	محمد سليمان	المرايا والمخاطبات
٤٥	محمد آدم	أشياء صغيرة
٤٨	أحمد مبرك	قبل الشروق
٤٩	محمد مختار الحواري	أخوة يوسف
٥١	عادل فرج	اختفى أنت
٥٣	عماد حس محمد	الابحار في الزمن الخطأ
٥٥	إسماعيل محمد السبع	الضحك لحظة السقوط
٥٧	محمد عليم	حكايتان عن الليل الطويل
٥٩	أحمد عبد العزيز	النقش على تمثال عبد الرحمن الداعل
٦١	فولاذ عبد الله الأنور	الحبيب الذي قتلته
٦٣	عماد غزالي	رؤى ما قبل السقوط

○ القصة

٦٧	شفيق مفار	مشكلة الكابوس
٧٦	رجب سعد السيد	المخاض
٨٩	إبراهيم فهمي	يا هريس والشمس طلعت
٩٢	فؤاد قنديل	شدة البلايل والكبرياء
٩٦	محمد علي قدس	ما جاء في غير سالم
٩٩	محمد عبد الرحمن	لعبة الحقل
١٠١	والفق محمد	أقاصيص

○ المسرحية

١٠٣	عبد الحكيم قاسم	ليل ولفنوس ورجال
-----	-----------------	------------------------

○ أبواب العدد

١٢٣	د. محمد مصطفى هدارة	الجهنم .. (مناظرات)
١٢٥	د. مصطفى الرزاز	أدم والنظام الخفي .. (فن تشكيل)

(مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)



الدراسات

- | | |
|-----------------------|---------------------------------|
| د. أحمد مستجير | ○ التمرّد العروضي في شعر أدونيس |
| د. عبد الحميد إبراهيم | ○ المقالح ولحظة الخروج |
| د. محمد براءة | ○ لعبة الرغبة والخوف |
| بركسام رمضان | ○ هيكل والقصة القصيرة |

مثليا كتب الشاعر العربي قبل أن ينظر له الخليل ، ومثلها يكتب الكثير من الشعراء الآن مايزالون ؟

إذا كان هناك نظم حقا في هذا التمرد ، نظام له قواعد يمكن لمن يستيفها أن يسير على هديها ، فمن المؤكد أنه يستحق أن يعرف .

إن هذه محاولة لرصد وتفهم التمرد المروضي في أشعار أدونيس - أجريت من داخل المنظور الخليلي .

لإجراء هذه الدراسة قمت بفحص الدواوين الثلاثة الأولى التي صدرت للشاعر ، وهي حسب الترتيب الزمني لنشرها :

(١) فصائد أولى

(٢) أوراق في الريح

(٣) أغاني مهيار الدمشقي .

التمرد العروضي في شعر أدونيس

د . أحمد مستجير

طريقة الفحص المروضي

قبل أن ندخل في تفاصيل هذه الدواوين يحسن أن نعرض الطريقة الرقمية التي ستبعضها للموصف العروضي للأبهر ، فهذه الطريقة تكفي في الواقع كبديل للتفاصيل ، ونفضلها في بساطة التعرف عليها وفي سهولة كشف أوجه التشابه والقرابة بين البحور ، ولكننا سنذكر أيضا التضييقات - في بعض المواقع - لتسهيل الربط بينها وبين الأرقام . وسنكتفي في وصف الطريقة الرقمية بما يلزم فقط لمعالجة هذه الدواوين :

نبتنى بالفرض بأن البحر مكون أصلا من توالي عدد من الأسباب الخفيفة ، كل منها يتكون من متحرك (ا) يتلوها ساكن (○) (أي : |○|) ، ثم نرقم الأسباب - في السطر الشعري - التي فقدت سواكها ، ليشكل تواليها « الدليل الرقمي » للسطر . فإذا أخذنا مثلا السطر التالي :

صَلَّ لنا ، يا أرض ، صِلْ لنا
○|○|○|○|○|○|○|○|

فستجد أن به أحد عشر متحركا (كل يمثل سبيبا) ، وإن

عندما يبتنى الشاعر في كتابة قصيدته ، تتألف من ذهنه موسيقى تتشكل كلمات تنقل النغم إلى القاريء . ولكل لغة موسيقى فطرية ، تفرضها طبيعة اللغة نفسها ، وتحسور منها - ربما داخل حدود - ثقافة الشاعر في عصره ، وثقافة المتلقى وأدونيس (على أحمد سعيد) أحد كبار شعرائنا المعاصرين ، عطاؤه الشعري عريض متنوع ، يقطر ثقافة ، ويضج صورا ، ويضوع إبداعا ، ويمتله جمودا . غير أن الاقتراب من عالمه الموسيقي وقاموسه العروضي أمر صعب ، فالكثير من أشعاره يبدو مكسورا بالميزان المالح المباشر ، يصدم الأذن المدربة على أوزان التراث الشعري - قديمه وحديثه .

يقول بولونيوس في رواية هاملت لشكسبير : « بالرغم من أن هذا جنون .. إلا أن له منهجا ! » .. فإذا كان أدونيس متمردا على المروض الخليلي ، فهل له ياترى منهج ؟ للمؤكد أن لا ننظم بلا نظام . الشعر الموسيقي . الموسيقي نظام . الفوضى الموسيقية لا تخلق شعرا . تخلق ضججة . فهل هناك نظام خلف ما يبدو جمودا في أشعار أدونيس ؟ نظام موسيقي يوجهه حتى إذا كان غير واضح الملامح في ذهنه وهو يكتب -

الرمز =	١٧٪	١١٪	١٠٪
الرجز	١٥٪	٤٢,٥٪	٤٤٪
الكامل	٥٪	٤,٥٪	٥,٥٪
المنسرح	٣٪	٠,٥٪	٢٪
الخيب	*	١٢٪	١,٥٪
البسيط	*	٢٪	١,٥٪
المتدارك	صفر	صفر	١٨٪
شوقي	صفر	صفر	١,٥٪

* عدد الأسطر أقل من عشرة .

وقد بلغ عدد الأسطر في الديوان الأول ١٦٢٢ ، وفي الديوان الثاني ١٢٩٢ ، وفي الديوان الثالث ١٤٠١ .

الديوان : الأول : قصائد أولى

كتبت أشعار هذا الديوان في الفترة من ١٩٤٧ إلى ١٩٥٥ ، أي مع بداية حركة الشعر الحر ، والديوان لذلك لا يزال يحمل قدرا كبيرا من الشعر العمودي بلغت نسبتة نحو خمس عدد الأسطر (ونعني بالشعر العمودي القصائد أو المقاطع التي تكون أسطرها كلها ذات طول تفعيل واحد) ، بل وبه قصيدة عمودية واحدة بلغ طولها ٣٥٨ سطرا (١٧٩ بيتا) ، وبقية الديوان بالطبع من الشعر الحر . ويتطلب الشعر الحر عادة أبجرا صافية ، يتألف البحر فيها من تكرار تفعيل واحدة ، ليتمكن الشاعر من أن يغير طول السطر الشعري حيثما يشاء ، أما استعمال البحور المختلطة (التي يتكون أي منها من مزج تفعيلين) فيوقع الشاعر في مشكلة . فلذا أخذنا البحر السريع مثلا ، والسطر التام منه مؤلف من : مستعلن مستعلن قاعلاتن : ٢٣٣ (وهذا هو دليل تفاعيل البحر لأن مستعلن هي التفعيلة ٣ بين التفاعيل الرباعية وقاعلاتن هي التفعيلة ٢ بينها) ، فماذا يفعل الشاعر إذا أراد أن يكتب سطرا من أربع تفعيلات ؟ هل يكتبه في الشكل أم ٣٢٣٣ أم ٢٢٣٣ أم ٢٣٣٣ ؟ وماذا يفعل إذا رغب أن يكتب سطرا من تفعيلين ؟ هل يكتبه في الشكل ٣٣ أم الشكل ٢٣ ؟ وإذا كتبه في الشكل الأول ، فقيم يختلف عن مشطور البحر ٢٣٣ الصافي ؟ وإذا كتبه في الشكل الثاني ، فماذا يجزؤه عن مشطور البحر ٢٢٣ ؟ ولكن أدونيس له في هذا الديوان طريقته في النظم في مثل هذه الأبحر المختلطة :

البحر السريع :

نلاحظ في هذا الديوان اهتمام الشاعر الواضح بالبحر

السريع ، فمنه يكتب نحو خمس الديوان (١٨٪) ، وهذا البحر قليل الاستعمال في الشعر العربي كما يقرر الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه « موسيقى الشعر » وهو بحر غثظ ، يتألف من مزج تفعيلين كما ذكرنا الآن ، ودليل تفاعيل السطر التام منه هو ٢٣٣ (مستعلن مستعلن فاعلا تن) والدليل الرقمي للسطر إذن هو : ٣ - ٧ - ١٠ ، ولا يُعرف للبحر السريع في العروض تحليل مجزؤه ، لأن مجزؤه لا ينسب إليه ، وإنما يُنسب إلى بحر الرجز الصافي (٢٣٣) (تكرور التفعيلة مستعلن) . وقد كتب الشاعر في هذا البحر في شكله التام قصائد كاملة . ولكنه استخدمه أيضا مجزؤا (تفعيلين) ومنهوكا (تفعيلية واحدة) وتابع الشاعر في ذلك القاموس الصارم التالي :

* الشكل الأول : إذا كان عدد المتحركات في السطر = ١١ ظهر الدليل الرقمي المعروف للسريع : ٣ - ٧ - ١٠ .

* الشكل الثاني : إذا كان عدد المتحركات في السطر = ١٠ ، ظهر الدليل الرقمي ٧ - ٣ . فقط أي أن هذا الشكل جاء بحذف رقم التفعيلة الأخيرة من الدليل (أي حذف سببها للميز نفسه) وسيختلط أمره مع أحد أشكال الرجز (مستعلن مستعلن مستف) ، غير أنه لم يُستخدم هذا الشكل الأخير إطلاقا في أي من قصائد الرجز بهذا الديوان .

* الشكل الثالث : إذا كان عدد المتحركات ٧ ، اتخذ السطر الدليل الرقمي ٣ - ٦ ، أي كان تفعيله : مستعلن فاعلا ، فكأنه اشتق هذا المجزؤه بحذف أول (أو ثاني) تفعيلات السطر لا آخرها . ومن الممكن أن يتخذ مجزؤه البسيط المسمى للمجتث (هذا الدليل الرقمي ، غير أن هذا الديوان لا يحمل قصيدة واحدة من هذا البحر) أنظر الجدول) ، وإنما فقط أربعة أسطر تكون بيتين تامين - ولكنه يظهر في الديوانين الثاني والثالث .

* الشكل الرابع : إذا كان عدد المتحركات أقل من ٧ (عادة ٦) كان الدليل الرقمي هو : ٣ ، وهذا بالطبع هو دليل منهوك الرجز ، ولا مجال لتمييزه إلا بسياق القصيدة .

ومعنى هذا أن الشاعر أباح لنفسه استخدام دليلي التفاعيل ٣٣ ، ٢٣ في الكتابة في البحر السريع ، وحبسها في هذا الديوان من التشابه مع مجزؤه الرجز ومجزؤه البسيط . والمقطع التالي من قصيدة « الدرب » بين هذه الأشكال الأربعة للبحر السريع :

(٢٧) مستجده في قصيدة « رجاء » المكونة من أربعة أسطر هي :

ياشعر هبّ أن يخفى مع اليأس
ويبتاذ على النهار
أطفأت البذور في أرضه
شموعها واحترقت عشتار

يمزج الرجز بالسريع . وسنعود لمناقشة هذا الموضوع عند عرض الديوان الثالث .

وربما كان لنا أن نضيف الآن أن هناك في بعض قصائد المتقارب بضعة أسطر يلزمها معالجة خاصة ، نرجعها لنناقش مع الديوان الثاني .

ملاحظات عامة :

يمضى هذا الديوان سهلا دون متاعب عروضية ، والشاعر في قصائده الأولى هذه وفيها عدا ما سبق ذكره في الفقرة السابقة - لا يمزج أسطر البحور ، فإذا تمددت البحور داخل القصيدة ، اختص كل مقطع بحر ، وربما لاحظنا أن الشاعر لم يكتب أبدا في بحر المرحج (أو الوافر) ، وهو أيضا لم يستخدمه في ديوانيه الثاني والثالث (أنظر الجدول رقم ١) بالرغم من أنه بحر صاف يصلح تماما للشعر الحر . وهو في الكامل يلتزم تماما بالقاعدة (غير المكتوبة ؟) التي تقضى بعدم ظهور التفعيلة مستعملين في الصورة متفعّلين ، كما أنه لم يسرف في أسطر بحر الرجز أو السريع في استخدام الفاصلة الكبرى الثقيلة (والتي تتألف من أربعة متحركات قبل السكون : | | | |) ، إذ لم تظهر إلا في خمسة مواقع فقط (منها مرة في -طر من السريع) من بين ٦٣٨ سطرا من هذين البحرين في الديوان . وهو لم يكتب سطرا واحدا من المتدارك ، ولم يكتب في الحبيب إلا ثمانية أسطرا أكثر ، فلم تكن أهمية هذا البحر قد اتضحت بالنسبة للشعر الحر .

الديوان الثاني : أوراق في الربيع

أول ما نلاحظ في هذا الديوان انخفاض نسبة القصائد (أو المقاطع) العمودية مقارنة بالديوان الأول ، إذ بلغت النسبة هنا ١٨٪ أي نحو نصف النسبة في القصائد الأولى . ويشير هذا الديوان قضية أساسية هي موضوع التوقف داخل السطر الشعري عند القراءة ، وسنقوم بفحصه حالا ، أما فيما عدا ذلك فالديوان مسباحة مائة . فالشاعر يكتب القصيدة الواحدة في بحر واحد ، فإذا تعددت الأبحر داخل مقاطع القصيدة نظم « كلا

عدد المتحركات	حليل التفاعيل	الدليل الرقمي للسطر
١١	٢٢٣	٣-٧-١٠
٦	٣	٣
١٠	٣٣	٣-٧
٧	٢٣	٣-٦

وقد استخدم الشاعر في هذا البحر الزحاف (●) ، ويأتى هذا عن تحويل التفعيلة مستعملين الوسطى إلى متفعّلين ، وهذا وإن كان مقبولا نوعا ما في تفعيلة الرجز الوسطى ، إلا أنه مكروه في السريع ، فهو يقول مثلا :

ماش على أجبانه سادراً

(٣-٧-١٠)

يجره ملحد آهاته

(١-٣-٥-٧-١٠)

وقد تكرر استخدام الشاعر لهذا الزحاف في هذا الديوان ٢٤ مرة في ٢٤٩ سطرا يمكنه فيها استخدامه ، أي بنسبة تبلغ ١٠٪ .

بداية التمرد العروضي :

إذا نحن لم نعتبر وجود التشكيلات : ٣-٧ و ٣-٦ و ٣ داخل قصائد السريع تمردا واضحا ، فسنجد أن الشاعر - على استحسانه - يحاول أن يمزج في هذا الديوان بين أسطر من بحور مختلفة في نفس المقطع من القصيدة ، البقرة التي تسمي هذه تمرد الشاعر والتي سنتمولتفدو جلية فيما بعد ، وقد حدث هذا في « القصائد الأولى » في موقعين اثنين بالتحديد سنذكرهما الآن :

(١) البحر المنسرح كما رأينا بحر غنطل دليل تضاعيله الرباعية : ٣٤٣ ، وفي هذا الديوان قصيدة من ٣٧ سطرا (أو شطرا) هي قصيدة « الجريح » مطلعها :

قص علينا الجريح سيرته

ووجهه غائر وعيناه

كل سطورها من البحر المنسرح فيها عدا سطرين أتمجها الشاعر دون سبب واضح :

خاتمه ، نقوده ، كل ما

نراه من غم ونفاه

وهما يكونان بيتا من السريع !

منها في بحر واحد ، وستلاحظ أن الشاعر قد تراجع حماسه للبحر السريع فجاءة لتتخفّف نسبته إلى ٣٪ من عدد الأسطر . كما انخفضت في الديوان أيضا نسبة الخفيف والرمّل ، بينما احتفظ المقارب بنفس نسبته في الديوان الأول ، وتضاعفت نسبة الرجز مرتين ونصف لتشكّل مع الكامل نحو نصف الديوان (٤٧٪) . ولقد اهتم الشاعر فجاءة ببحر الخفيف ليكتب فيه نحو ثمن الديوان (١٢٪) . وربما كان من المثير أن نذكر أن الشاعر في هذا الديوان بالذات يسرف في استعمال الفاصلة الكبرى (|||) الثقيلة على السمع ، إذ تتكرر فيه ٥٢ مرة في عدد أسطر الرجز والسريع الذي يبلغ ٥٨٧ (٥٤٧ و ٤٠ من البحرين على التوالي) ، أي بمعدل فاصلة في كل ١١ سطرا ، بل لقد بلغ عدد الفاصلات ثلاث في السطر التالي :

.. صار شَبّه الرّواد صار شرّاً ولها كواكبيا .

البحر المقارب :

البحر للمقارب من الأبحر الصافية ، ذات التفعيلات الثلاثية ، التي تصلح وتستخدم كثيرا في الشعر الحر ، حيث يستطيع الشاعر أن يشكّل أسطر قصيدته دون الالتزام بمعدّد ثابت معدّد منها في كل سطر ، وتفعيلات البيت التام من هذا البحر هي :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
والدليل الرقعي :

١٠-٧-٤-١ ١٠-٧-٤-١

وعند الاستطراد في القراءة - دون التوقف عند نهاية السطر الأول - يصبح دليل البيت التام متواليّة عددية مضبوطة :
١-٤-٧-١٠-١٣-١٦-١٩-٢٢ ، ويستطيع الشاعر في الشعر الحر أن ينهي السطر بعد أيّ من هذه الأرقام (التفعيلات) دون أن يكسر الوزن .

ولكن هذا البحر يمكن أن يكتب في الشكل التالي :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
ودليل كلا الشطرين لا يزال ١-٤-٧-١٠ ، غير أننا هنا سنجد من الضروري أن يتوقف القارئ عند نهاية السطر الأول قبل أن يتبدى في السطر الثاني ، إذ لو استطرّد في القراءة دون أن يتوقف في منتصف البيت فيكسر فيه ، لأن الدليل عند الاستطراد سيكون ١-٤-٧-١٠-١٣-١٦-١٩-٢٢ ، أي أنه لا يكون المتواليّة الحسابية المقصودة في هذا البحر ، فهناك سبب قد حُدّف بين الرقم ١٠ والرقم ١٢ . فلذا

استعمل الشاعر الشكل الأخير في الشعر الحر ، فلا بد أن يتوقف القارئ عندما يحس بأن الفارق بين رقمين متوالين قد تحول إلى ٢ بدلا من ٣ ، أي إذا ما أحس بالتفعيلة « فعو » بين التفعيلات الثامنة « فعولن » . وقد استعمل أدونيس هذا الشكل في أشعاره بشكل عديد جدا في أول ديوان له (كما ذكرنا) ثم بشكّل واسع فيها بعد (وفي أبهر أخرى غير للمقارب) . فلذا ما كتّب السطر التالي (في قصائده الأولى) :

فلم يبق في أرضنا غلام ولم يبق شر
(١٥-١٢-٩/٧-٤-١)

كان علينا أن نتوقف بعد كلمة « أرضنا » ليستقيم الوزن ويصبح السطر ١-٤-٧/٧-٤-١-٧ . ونفس الشيء في السطر التالي من الديوان الثاني :

يقولون « في أرضنا تموت الخطيئة »
(١٢-٩/٧-٤-١)

بينما لا يحتاج الأمر إلى التوقف قبل نهاية السطر في هذا المثال :

على بيتنا ، كان يشق صوت ويكي سكُونُ
(١٩-٧-٤-١٠-١٣-١٦-١٩)
لأن أبي مات ، أجذب حقل وماتت سنونو

غير أن الوضع سيبدو غير مستساغ إذا ما تطلب الأمر التوقف قبل التفعيلة الأخيرة في السطر ، وهذا ما يفعله الشاعر كثيرا في ديوانه الثاني هذا ، وتكون نتيجة أن يأتي الرقم الأخير في الدليل ناقصا ١ عن الرقم المفروض له . والشاعر يجب هذا كثيرا كما سيظهر لنا . خذ مثلا قوله في قصيدة من المقارب :

هنا عالمٌ عُدُّ^١
(٦/٤-١)
ويوقف عن سيرة وُردُ^٢
(١٠-٧-٤-١)

هنا يجب أن نتوقف بعد كلمة « عالمٌ » لنترك تفعيلة واحدة « فعولن » بعدها ، لا تستريح لها الأذن كثيرا . ثم إن الوضع يسبب شيئا أكثر إذا ما كان علينا أن نتوقف مباشرة بعد أداة التعريف (الـ) - الشيء الذي يفعله الشاعر كثيرا في هذا الديوان . خذ أول سطرين من هذا المثال من قصيدة من المقارب (في قصائده الأولى) :

ومن أين لي فرحة الـ/بخور
(٩-٧-٤-١)

ومن أين لي طوقة الـ/زهوور

(١٠٤-٩٧)

ونوح الشذى الطيب

(١٠٤-٧)

وهذه غناج أخرى من «أوراق في الربيع» :

• ونعيد في كنهها الد/إله

(١٠٤-٩٧)

• وتغلا بالحنن بالثورة الد/عقولا

(١٠٤-٧-١٢/١٠)

• ونمضي وخلف خطاه بتن وتدب أبوابها الد/حزينة

(١٠٤-٧-١٠-١٣-١٦-٢٠/١٩)

بل إنه يضطرننا في بعض الأحيان إلى التوقف مرتين في السطر الواحد :

• فيا عقدة الموت في أفقنا الد/عجوف يا عقدة الرزاتبة

(١٠٤-٧-١٢/١٠-١٥-٢٠/١٨)

• ونجعل من كبرنا الد/سليهب ونجعل من حبنا الد/سوقودا

(١٠٤-٧-٩/١٢-١٥-٢٠/١٨)

إن الشاعر هنا - على ما يبدو - يحاول أن يشرك القارئ في رسم الوزن ، إنه يتطلب منه أن يعمل فكره ويشترك في التعرف على مواقع التوقف - حتى وإن كانت في أماكن مستحيلة ! ليجس الوزن ويصنعه بنفسه بولاً يكون سليماً في قراءته للشعر تسوقه الموسيقى دون تدخل منه ، وهذا شيء لم يعمده قارئ الشعر العمودي ، هذا الشعر الذي لا يحتاج عادة مجهوداً من القارئ ، بعد البيت الأول ، للتعرف على الموسيقى وأماكن التوقف ، إذ يتكفل الشاعر نفسه بذلك ، ولا فنياً نمودناه من الشعر الحر ذى التفعيلة الواحدة ، الذي يقوم فيه الشاعر بتحديد التفاصيل للمتلقي ، دون أن يشرك له فرصة - بعد السطر الأول - للتدخل الفعل لمعرفة الوزن . وسنرى في الديوان الثالث كيف أن الشاعر سيسمح للقارئ في بعض القصائد بحرية اختيار أو تحديد البحر الذي يقرأ فيه :

الديوان الثالث : أغاني مهيار الدمشقي

تتخفف مرة أخرى نسبة الشعر العمودي في الديوان الثالث إلى نحو نصف نسبتته في الديوان الثاني (أو ربع النسبة في الديوان الأول) إذ تبلغ هنا ٩٪ فقط من مجموع الأسطر ، وفي هذا الديوان يكشف الشاعر البحر المتدارك فيكبح فيه ١٨ ٪ من مجموع أسطره ليرتاج المتقارب كثيراً جداً إلى ١٪

بينما يظهر بحر شوقي لأول مرة بنسبة ٥ ٪ . ويحتفظ الرمل بنفس نسبته تقريباً في الديوان الثاني . ويثير هذا الديوان بشكل صريح أهم القضايا العروضية في شعر أدونيس وهي مزج بين البحور ، إذ تبلغ نسبة أسطر القصائد «المجينة» ٢٥ ٪ من «أغاني مهيار» . وسنعرض هذه القضية تحت عناوين ثلاثة :

دائرة المتقارب :

تضم هذه الدائرة أبحراً ثلاثة صافية هي أبحر التفعيلات الثلاثية :

• البحر المتقارب : الذي سبق التحدث عنه ويحصل عن تكرار التفعيلة «فعول» أربع مرات في الشطر التام ، ودليله الرقمي ١-٤-٧-١٠ .

• البحر المتدارك : ويحصل عن تكرار التفعيلة «فاعل» . والدليل الرقمي لشطره التام هو ٢-٥-٨-١١ .

• بحر شوقي : ويتبع عن تكرار التفعيلة «مفعول» ودليله الرقمي ٣-٦-٩-١٢ .

ولأن عدد هذه الأبحر ثلاثة ، فإن كلا منها يجاور الآخرين على الدائرة ، وبذا يصبح «الانزلاق» من أي بحر منها إلى أي من البحرين الآخرين - في الشعر الحر - أمراً سهلاً ، لا يندش الاذن . وهذا يعني أن الشاعر يستطيع أن ينظم في هذه الأبحر الثلاثة سواء في قصيدة واحدة ، دون أن يشعر القارئ بأي خلل موسيقي . وكثيراً ما يستخدم ناظمو الشعر الحر المعاصرون هذه «الحلقة» الموسيقية ، وكذا يستعملها أدونيس في هذا الديوان .خذ مثلاً قوله في إحدى القصائد :

(٣-٦-٩-١٢)

وأعيش ووجهي رفيق لوجهي

(٢-٥-٨-١١)

ووجهي طريقي

(١-٤)

السطر الأول من بحر شوقي ، والثاني من المتدارك ، والثالث من المتقارب . وفي مثل هذه التشكيلة من البحور يجوز لنا أن نقول إن الشاعر ينظم «في الدائرة» ولا يكبح في بحر معين منها . وقد استغل أدونيس هذه الفكرة في أربع من قصائده في الديوان مزج فيها فقط بين أبحر المتقارب ، (وفي كثير غيرها بين أبحر المتقارب وبحور أخرى ، كما سنرى) . وهذا نموذج آخر :

يهبط بين المجاذيف بين الصخور

(١٢-٩-٦-٣)

يتلاقى مع التائهين

(٨-٥-٢)

في جرار العرائس في وشوشات المحار

(١٤-٨-٥-٢)

.....

يعلن بعث الجلود

(٦-٣)

بعث أعراسنا والمرافق والمنشدین

(١٤-٨-٥-٢)

يعلن بعث البحار

(٦-٣)

أعلم البحر أمطاري ، وأمنحه

(١٣-١٠-٦-٣)

ناري ومجمر

(٦-٣)

وأكتب الزمن الآن حل شقي

(١٣-١٠-٦-٣)

وهو من المنسرح في المثال التالي :

السحر والنار والوليمة

(٨-٦-٣)

مملكتي والضباب

(٦-٣)

جيشي والعالم الهزيمة

(٨-٦-٣)

ومن بحر شوقي في هذا النموذج :

يجهل أن يتكلم هذا الكلام

(١٢-٩-٦-٣)

يجهل صوت البراري

(٦-٣)

فلذا كان المقطع كله من الشكل (٦-٣) اعتبر البحر مجزوء

البسيط (أو ما يسمى المنحط) ، لأن الرقمين ٣ و ٦ في هذه

الحالة يمثلان سبيين مميزين لبحر من الأبحر الأكثر انتشاراً في

الشعر العربي (تقصّد الأبحر ذات التفعيلات الرباعية) ، مثل

المقطع التالي من «أوراق في الربيع» :

لكي تقول الحقيقة (٦-٣-١)

غير خطاك تيباً (٦-٣)

لكي تصير حريقة (٦-٣-١) .

والجدول يشير أيضاً إلى أن التشكيل ٥-٢ يمكن أن يكون

من المتدارك أو من الخفيف . فهو من المتدارك عندما يقول :

أمس تحت المحاجر سافرت تحت الغبار

بحرا الخفيف والمنسرح وعلاقتها بدائرة المتفق :

نتبدئه هذه المناقشة بالجدول التالي الذي يبين القاموس

العروضي الرقمي للشاعر بالنسبة للأبحر التي يستخدمها في

المنح ، ومنه يمكن التعرف على الأبحر - أو أجزاء الأبحر -

المتشابهة والمقاربة :

الجدول رقم (٢)*

الشكل

البحر	(أ)	(ب)	(جـ)	(د)	(هـ)
الرجز *	٣-٥-٧-٩-١١	٣-٥-٧-٩	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧
السرير	٣-٥-٧-٩	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧
المنح ^(١)	٣-٥-٧-٩	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧
البسيط ^(٢)	٣-٥-٧-٩	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧
الخفيف	٣-٥-٧-٩	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧
المتغارب	٣-٥-٧-٩	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧
المتدارك	٣-٥-٧-٩	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧
شوقي	٣-٥-٧-٩	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧	٣-٥-٧

* الأرقام بين الأقواس زخافات ، ويمكن أن يضاف الزخاف (١) لكل التشكيلات التي تتبدئه بالرقم ٣

(١) يمكن أن يستبدل الزخاف (٥) بالزخاف (٦) في محور نادر ظهر مرة واحدة في قوله : « مكسورة وراء الجفون » .

(٢) يمكن أن يضاف الزخاف (٨) في محور نادر ظهر مرة واحدة في الديوان الثاني في قوله :

عش ألفا وابتكر قصيدة وامض

زد سعة الأرض .

يمكن أن يفعل في صورة : مستعملن مفعلات مستعملن أو : في صورة مفعول مفعول فاعلن فعلن .

والواقع الشعري يقول إنه ربما كان أكثر من ٩٠٪ من أشطر أبيات المنسرح يحمل الزحاف (٦) ، وأن معظم ما يكتب في الخفيف يحمل الزحاف (٥) ، فالزحافان مما تستسيغه الأذن كثيراً ، لأن كلا منهما يكسر في موقع مقبول مسافة طويلة بين سبين مميزين تبلغ أربعة أسباب خفيفة (المسافة بين ٢ و ٧ في الخفيف وبين ٣ و ٨ في المنسرح) ، وعلى هذا ففي مقلوبنا أن نعتبر هذين البحرين — عند وجود الزحاف المعنى — من أبحر التفعيلات الثلاثية المختلطة .

إن فكرة إمكان تحويل الأبحر ذات التفعيلات الرباعية إلى أبحر تفعيلات ثلاثية تشبه كثيراً ما لاحظناه عند مناقشة الديوان الثاني من أن الشاعر كثيراً ما يطلب منا التوقف داخل السطر الشعري ليستقيم وزن المتقارب . ففي قوله في قصيدة المتقارب .

غداً عندما بلادي تفتي
(١-٦-٩)

لا بد أن نتوقف بعد كلمة « عندما » أي عند تحول الفارق بين رقمين متوالين ٢ بدلاً من ٣ . والحقيقة أن دليل هذا السطر (١-٦-٩) يمكن أن يعتبر دليل البحر المضارع التام وقد اعتراه الزحاف (٤) . (المضارع : ١٢١ : مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن : ٩-٦-٩) . وهذا البحر يكون مع الخفيف والمنسرح مجموعة ثلاثية متوالية على دائرة المشتبه (نظم هذه الدائرة ثلاث مجموعات ثلاثية منفصلة) . ومعنى هذا أننا لو توقفنا في البحر الخفيف المزاحف بعد الرقم (٥) (أي عندما يتحول الفارق بين الرقمين المتوالين إلى ٢ بدلاً من ٣) فإن السطر يصبح من المتدارك الصافي (وهو تكرر التفعيلة فاعلن) بوقفة في منتصفه . نقصد أن تفعيل « ماحيا صفحة الساء القرية » يمكن أن يكون أيضاً : فاعلن فاع . فاعلن فاعلن فاع . ونستطيع أن نقول نفس الشيء — من الناحية الرقمية — عن العلاقة بين المنسرح وبحر شوقي ، ولكن التفعيل هنا لا يسعفنا كثيراً ، لأن السبب المقروض حذفه من التفعيلة الثانية في هذه الحالة سيكون هو سببها المميز .

ولقد استغل أدونيس خصيصاً تتابع الأبحر على الدائرة وخصيصاً التقارب الرقمي بين البحور المختلفة وبين أجزائها في المزج بين الأبحر في هذا الديوان . فهناك دائماً أساس عروضي رقمي يحدد البحور التي يستخدمها الشاعر في المزج : فلأنه رأى أنه يستطيع أن يمزج بحور دائرة المتفق الثلاثة في نفس

(٢-٥-٨-١١-١٤)

نسجت صدناً (٢-٥)

وسمعت انبهار الحدود

(٢-٥-٨)

وهو من الخفيف في قوله :

عاد شداد عاد (٢-٥)

فارفعوا راية الحنين

(٢-٥-٧)

واتركوا رفضكم إشارة

(٢-٥-٧)

في طريق السنين (٢-٥) .

نحن نعرف أن الشاعر المعري لم يطور بحوراً مختلطة باستخدام التفعيلات الثلاثية الثلاث : فمعولن ، فاعلن ، مفعولن . والحقيقة أن مزج التفعيلتين فاعلن ومعولن في الشكل التالي :

فاعلن فاعلن فاعلن

يعطى دليلاً رقمياً (هو : ٢-٥-٧-١٠) يطابق تماماً دليل البحر الخفيف إذا اعتراه الزحاف (٥) (الشكل أ للخفيف في الجدول) ، أي إذا أصبحت تفعيلته الوسطى متضمنة بدلاً من مستعملن ، نعني أن سطرًا مثل .

ماحيا صفحة السهال القرية

(٢-٥-٧-١٠)

يمكن أن يكون تفعيله : فاعلاتن متضمن فاعلاتن ، ومن الممكن أيضاً أن نعتبره بحر تفعيلات ثلاثية ممزوجاً : فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن . وهو إذا قال :

نحن والشعر والمطر (٢-٥-٧)

فلنا أن نقول إن تفعيل السطر هو : فاعلاتن متضمن ، أو هو : فاعلن فاعلن فاعلن .

كما أن مزج التضاعيل : مفعول مفعول فاعلن فاعلن ، يعطي الدليل الرقمي : ٣-٦-٨-١١ ، نفس دليل المنسرح إذا حذف منه ساكن السبب السادس كزحاف (الشكل أ للمنسرح في الجدول ٢) ، أي إذا حورت تفعيلته الوسطى (مفعولات) لتصبح مفعلات . فالسطر بين الصلدى والنداء يمتحن

(٣-٦-٨-١١)

المقطع ، فإن مزجه الخفيف بالمنسرح يصبح أيضاً مقبولاً لأنها يتجاوران - داخل مجموعة ثلاثية على نفس الدائرة (المشتبه) ويمكن الانزلاق من أيها إلى الآخر ، ولأن الخفيف والمنسرح يمكن أن يقطعاً على أيهما من أبحر التفعيلات الثلاثية ، فمن الطبيعي إذن أن يقوم الشاعر بمزجها مع أبحر المتفق - وعندئذ فلا بد أن يلتزم بالزحاف (٥) في الخفيف والزحاف (٦) في المنسرح . وقد التزم الشاعر بذلك تماماً . وفي هذا الديوان ٢٧ قصيدة (تشكل نحو سدس أسطر الديوان) مزج فيها الشاعر أبحر المتفق مع الخفيف أو مع الخفيف والمنسرح .

في المثال التالي نجده قد أقحم سطراً من الخفيف وسطراً من المتدارك في قصيدة من المنسرح :

أصهرك الآن يا أغاني (٨-٦-٣)

غنيا ومرثية وديحة (٨-٦-٣)

أمنح بالنعمة الجرعة (٨-٦-٣)

ناسجاً راية التراب (٧-٥-٢)

والضحى برباع الهزيمة (٨-٥-٢)

.....

السحر والنار والوليمة (٨-٦-٣)

مملكتي ، والضباب (٦-٣)

جيشي ، والعالم الهزيمة (٨-٦-٣)

ولمنا نلاحظ أن إقحام سطري الخفيف والمتدارك في القصيدة كان سهلاً ولم يسبب خللاً موسيقياً في تسلسلها .

وبين هذه الأسطر من المتدارك سنجد سطراً من الخفيف :
عاشق أتدحرج في عتبات الجحيم

(٨-٥-٢-١١-١٤)

حجراً ، غير أني أضىء (٨-٥-٢)

.....

إن لي موعداً مع الكاهنات (١٠-٧-٥-٢)

في سرير الإله القديم (٨-٥-٢)

كلمات همز الحياة (١١-٨-٥-٢)

وقضائي شرار . (٥-٢)

فإذا توقفتنا في سطر الخفيف هذا بعد كلمة « موعداً » أصبح السطر ١٠/٥-٢ ، أي فاعلن فاعلن/فعلولن فصولن ، وغدت الأسطر كلها من دائرة المتفق ، وإذا شئت التوقف في منتصف هذه الكلمة ليصبح التقطع :

إن لي موعداً مع الكاهنات

هذا السطر كهيئة الأسطر من المتدارك .

وفي قصيدة « مرثية أبي نواس » ، ومنها المقطع التالي ، سنجد نصف سطر من المتدارك بين أسطر الخفيف (علامات التوقف/» من عندي :

خلتاً يا أبا نواس (٧-٥-٢)

ألبالي تلفناً/بالعبادات والدمع (٧-٥-٢/٧-٥-٢)

وأحباً ز طافاً/مرثية كالسقاء (٧-٥-٢/٧-٥-٢)

خلنا للعذاب الجمب/بل وللريح والشرور

(٧-٥-٢/٨-٥-٢)

نقتل البعث والرجاء (٧-٥-٢)

ونخفي ، ونستجبر/و ونحيا مع الحجر

(٧-٥-٢/٧-٥-٢)

ولكننا نستطيع أن نقرأ سطر المتدارك ، دون تعسف ، بالتوقف بعد كلمة « خلنا ليصبح تقطعها كالتالي :

خلنا للعذاب الجمب/بل وللريح والشرور

(٧-٥-٢/٥-٢/٧-٥-٢)

فنستبدل الشكلين د ، ج للبحر الخفيف (أنظر جدول ٢) بالشكل ٥-٢-٨ في هذا الشطر الأول .

أما قصيدة « جسر الدمع » التالية فيمزج الشاعر فيها أبحر شوقي والمتدارك والمنسرح والخفيف :

ثمة جسر من الدمع يمشي معي (٣-٦-٩-١٢ ، شوقي)

يتكسر تحت جنوني (٨-٥-٢ ، متدارك)

ثمة في جلدي الخزي (٨-٥-٢ ، متدارك)

فارس للطفولة (٥-٢ ، متدارك)

يربط أفراسه بظل الغصون (١١-٨-٦-٣ ، منسرح)

بحبال الرياح (٥-٢ ، خفيف أو متدارك)

ويغني لنا بصوت نبي : (٧-٥-٢-١٠ ، خفيف)

.....

« أهلي الرياح (٥-٢ ، متدارك أو خفيف)

أهلي الطفولة (٥-٢ ، متدارك أو خفيف)

يا جسوراً من الدمع (٥-٢ ، متدارك أو خفيف)

مكسورة وراه الجفون . (٤-٥-٢-٨ ، منسرح)

تختلط البحور الأربعة في القصيدة دون نظام واضح ، فهناك قرابة بينهما بين هذه الأبحر ، ولكن دعنا نستغل التشابه الرقعي السابق ذكره في تحديد أماكن للتوقف داخل السطور والوصل بينها :

ثمة جسر من الدمع يمشي معي /.../.../يربط

أفراسه/يظل الغصون/.../ويغنى لنا/بصوت
نبي/.../.../يا جسوراً من الصمغ مكسورة/وراء
الجبون . بهذا نكون قد حولنا أسطر الخفيف والنسج إلى
ما يوازيها من مقاطع من أبهر دائرة المتق ، واعتبرنا أن
التركيب ٥-٢ كله من للتدراك ، وأصبحت القصيدة كلها من
'المتق' بأبهر الثلاثة .

دعنا مرة أخرى نفحص القصيدة التالية :

آه يا نعمة الحياة (٥-٢-٧ ، خفيف)
أيها العالم الذى/يسطاول فى خطوات
(٥-٢-٧-٨-٥ ، خفيف/متدارك)
هوه وحريقة (٥-٢ ، خفيف أو متدارك)
أيها الجنة العريقة (٥-٢-٧ ، خفيف)
أيها العالم الذى ختت وأخوته (٥-٢-٧-١٠ ، خفيف)

• • • • •

أنا ذاك الغريق الذى/تصل جفونيه
(٥-٢-٨-١-٤ ، متدارك/متقارب)
لهدير المياه (٥-٢ ، متدارك أو خفيف)
وأنا ذلك الإله (٥-٢-٧ ، خفيف)
الإله الذى سيبارك أرض الجرمة (٥-٢-٨-١١ ،
متدارك)

• • • • •

إننى خائن أبيع حياى (٥-٢-٧-١٠ ، خفيف)
للطريق الرجيمة (٥-٢ ، خفيف أو متدارك)
إننى سيد الحياة (٥-٢-٧ ، خفيف)

القصيدة يغلب عليها البحر الخفيف ، فكل أسطرها تعتبر منه
فبها عدا النصف الثانى من السطر الثانى ، والسطر السادس ،
والسطر التاسع ، وكلها من دائرة المتق . ويمكننا أن نقول إن
القصيدة هجين بين الخفيف وبحرى المتق للتدراك
والمتقارب . . غير أننا نستطيع تقسيم ما جاء بالقصيدة من دائرة
المتق بحيث تصبح كلها من الخفيف :

• أيها العالم الذى يستطاول فى خطوات
(٥-٢-٧-١٠-٥-٢)
• أنا ذاك الغريق الذى تصل جفونيه
(٥-٢-٧-١٠)
• الإله الذى/سيبارك أرض الجرمة
(٥-٢-٧-٢)
كما يمكننا أيضاً أن نقرأها داخل دائر المتق وحدها . وذلك

بتغيير أماكن التوقف داخل الأسطر ، واضعين فى اعتبارنا أن
الشاعر - كما أوضحنا فى مناقشة المتقارب - كثيراً ما يجب
التوقف قبل التفعيلة الأخيرة فى السطر ، وبعد أداة التعريف
« الـ » .

دعنا نرى :

آه يا نعمة الـ/حياة/ أيها العالم الـ/لذى يتطاول فى
خطوات/
هوه وحريقة/أيها الجنة الـ/عريقة/أيها العالم الـ/لذى
ختت وأخوته/
أنا ذاك الغريق الذى/تصل جفونيه/لهدير المياه/وأنا
ذلك الـ/إله
، الإله الذى/سيبارك أرض الجرمة/إننى خائن/أبيع
حياى/
للطريق الرجيمة/إننى سيد الـ/حياة

القصيدة كلها يمكن أن تقرأ إذن داخل دائرة المتق ، والشاعر
يمطينا حرية الاختيار فى قراءة قصيدته بين البحر الخفيف
بتفصيلاته الرباعية وبين دائرة المتق ذات التفعيلات الثلاثية
الأنشط والأسرع لإيقاعاً ، فالطريقتان تصلحان . وهو يعمل
ذلك ممكناً بالتزامه الكامل بالزحاف (٥) فى كل أسطر
الخفيف ، وهو زحاف كما تعرف بحبب فى هذا البحر .

بهرار الرجز والسريع :

دليل البحر السريع التام هو ٣-(٥)-٧-١٠ ، وهو قريب
الشبه بصورتين من صور الرجز ، فالرقم الأخير فيه مبكر عن
الرقم الأخير فى الرجز التام ٣-(٥)-٧-١١ ، ومتأخر عن
الرقم الأخير فى الشكل (ب) من الرجز ٣-(٥)-٧-(٩)
(أنظر جدول ٢) . ومثل هذا التباين والتأخير يعجب الشاعر
كثيراً كما لاحظنا ، وقد استغل الشاعر هذا التقارب الرقمى فى
المرج بين هذين البحرين ، أو فى « دس » سطور من أبيها فى
قصائد الآخر ، وإن كان ذلك فى صورة محدودة ، فلم يظهر إلا
فى ثمان قصائد فقط فى هذا السديوان (تشكل ٥,٥ ٪ من
مجموع أسطره) . ولعلنا نذكر أنه قام بهذا المرج فى موقع واحد
فى ديوانه الأول . والحقيقة أن الأذن تتقبل هذا المرج بسهولة
حقيقية .

فى القصيدة التالية سنجد سطرين من السريع مدسوسين فى
قصيدة من الرجز :
لنا ، لنا شفاهانا المليئة (١-٣-٥-٧-٩)
بالعالم الفنى (٣-٥)
لنا بقايا الجثث المضية (١-٣-٧-٩)

وأول الطريق والمحركة ؛ (١٠-٧-٥-٣-١)
لنا ، لنا سقوطنا الخفي (١٠-٧-٥-٣-١)
من شرافات الجنة المغلقة (١٠-٧-٣)

يا سحر يا تعويذة هنيئة (٩-٧-٣)

نرسمها كثافة ونختار (٩-٧-٣)

مراهاقاً لأرضنا البغي (٩-٧-٥-٣-١)

ولكن سطرى السريع يمكن قراءتها كالتالي نصيحاً من الرجز :

وأول الطريق / والمحركة (٣/٥-٣-١)

من شرافات الجنة / المغلقة (٣/٧-٣) .

أما القصيدة التالية ففيها سطران من الرجز دسا في قصيدة
من السريع :

مهيأ وجه خاتنه عاشقوه (١٠-٧-٣)

مهيأ أجراس بلا زنين (٩-٧-٣)

مهيأ مكتوب على الوجوه (٩-٧-٣)

أغنية تزورنا خلسة (١٠-٧-٥-٣)

في طريق بيضاء متفئة (٧-٣)

مهيأ ناقوس من التائهين (١٠-٧-٣)

في هذه الأرض الجلبلية (٧-٣)

وفي مقدورنا بالطبع أن نقرأ سطرى الرجز بحيث يمكن إدراجها
تحت السريع تبعاً لقاموس أدونيس العروضي (كما أدرجنا
السطرين الخامس والسابع لأن كلا منهما مكون من عشرة
متحركات) :

مهيأ أجراس / بلا زنين (٣- ١/٣)

مهيأ مكتوب / على الوجوه (٣- ١/٣)

ومن الملاحظ أنه لا يستخدم اصطلاحاً الشكل ٦-٣ الذي
استخدمه كمجزوء للسريع في ديوانه الأول ، عندما يمزج هذا
البحر مع الرجز .

الخلاصة

يمكن تلخيص أوجه التمرد العروضي في شعر أدونيس بهذه
الدواوين الثلاثة فيما يلي :

(١) في ديوانه الأول « قصائد أولى » اعتبر أن الشكل
٧-٣ ، إذا كان مؤلفاً من عشرة متحركات ، هو مجزوء

السريع ، وكذا الشكل ٦-٣ إذا كان السطر مؤلفاً من سبعة
متحركات . كما اتخذ الدليل : ٣ منهوكاً للسريع ، بمعنى أن
الشاعر قد اشتق من السريع (- ودليل تفاعيله الرباعية :
٢٢٣) للمجزوء ٢٣ وأيضاً للمجزوء ٢٣ والمنهوك ٣ . هكذا رأى
الشاعر - والمطور الرقعي الخليل يعتبر الشكل ٣٣ مجزوءاً
للرجز والشكل ٢٣ مجزوءاً للبسيط (يسمى المجث) والشكل
٣ منهوكاً للرجز .

(٢) في الديوان الثاني « أوراق في الريح » أثار الشاعر
موضوع التوقف داخل السطر الشعري وأهميته في استقامة
الوزن ، وكان ذلك أساساً في البحر المتقارب . فإذا كان لنا في
الشعر العمودي أن نكتب البيت .

فعولن فعولن فعو

فقد رأى الشاعر أننا نستطيع ذلك أيضاً في الشعر الحر على أن
نتوقف في القراءة عندما تظهر التفعيلة « فعو » في أي موقع
بالسطر مهما كان طوله (ويتسبب ذلك في تغيير كل أرقام الدليل
الرقعي بعد « فعو » بمقدار يساوي واحداً) .

(٣) قام الشاعر في الديوان الثالث « أغاني مهيأ
الدمشقي » بمزج أسطر من الأبحر المختلفة لدائرة المتفق
(المتقارب - المتدارك - شوقي) اعتماداً على التوالي الرقعي
لأدلتها وسهولة الانزلاق من أي منها إلى الآخر ، لتجاورها
جميعاً على محيط الدائرة . كما قام بمزج البسيط والمنسرح لأنها
أيضاً يتجاوران على دائرة (هي المشبه) . ثم استثمر الشاعر
ذلك - بجانب إمكانية التوقف داخل السطر التي يبنّاها في
ديوانه الثاني ، وإمكان تغيير طول السطر في الشعر الحر ، وثر
أي بحر في أي موقع ، وتشابه الأجزاء الناتجة عن يتر بعض
أبحر التفعيلات الرباعية والثلاثية - استثمر كل ذلك في مزج
أبحر دائرة المتفق الثلاثة مع البسيط - بشرط وجود الزحاف
(٥) - ومع المنسرح - بشرط وجود الزحاف (٦) - (وذلك
لتشابه شظاياهما عندلما رقفما مع شظايا أبحر المتفق) . بمعنى
أنه استغل إمكان تحويل بعض أبحر التفعيلات الرباعية (في
وجود أحد الزحافات الرقمية) إلى أبحر التفعيلات الثلاثية التي
أباح المزج بينها ، متفعلاً في ذلك بقدرة الشاعر في الشعر الحر
على تقسيم الأسطر في المكان الذي يريده .

(٤) قام باستخدام التقارب الرقعي بين دليل بحر الرجز
ودليل البحر السريع في المزج بينها (فدليل السريع لا يختلف
إلا في الرقم الأخير عن اثنين من أدلة الرجز) . وعند هذا
المزج ، لم يستخدم الشاعر الشكل ٦-٣ مجزوءاً للسريع .

القاهرة : د . أحمد مستجير

ما يكسر الشرنقة ، ويمزق الحيرة ، ويتجاوز المتناقضات ،
إنه « يخرج عن جلده » ، وهو تمبير رده المقالح كثيرا بدأت
وانتهت به مقالة هذا الديوان ، إن القصيدة الأولى ، التي
يحمل الديوان اسمها ، تضيف صورة ثانية تكمل الملامح
الفنية في شعر المقالح ، فهو يقول في نهايتها :—

تذبحني سيوف الصمت
تسقط الدماء في ظل
أخرج شاهرا حرق
تمتظيا صوت
أرفع حزن الأرض عن صدري
أصبح في موج الجموع :
انطلقى
تألى
تكلّى

المقالح ولحظة الخروج

د. عيد الحميد إبراهيم

تذبحني سيوف الصمت في الشفاه الصامتة

٣

ولكن يبدو أن الصورة الأولى تضرب بجذور عميقة في
نفسية المقالح ، بل ونفسية كل يمني وعربي ، فهي قد شكلها
الواقع وأجاد نسجها ، وهي تلتف حول نفسية كل عربي .
نتيجة الإحباطات والظروف الخارجية ، إنه يتغذى بصور
الإحباط والتردد والحيرة منذ أن كان رضيعا ، وتحولت إلى
خلية منه ، يتمتع بترديدها ، وينحى من خلالها نفسه ،
ويتباكى على مجتمعه .

ومن ثم ندرك الإرادة الصلبة التي يتمتع بها المقالح ، فقد
تجاوز تردده ، تغلب على حيرته ، ولم يتم ذلك بطبيعة الحال
بطريقة سهلة ، إنه لا يريد أن يقف عند المألوف والمعتمد ،
وأن يلوك الصورة الداخلية التي تشكلت في حنايا نفسه
وجيله ، إنه يحتاج إلى جهد حارق لكي يخرج عن جلده ،
ويصحب ذلك ضجة أشبه بطلقة المخاض ، إنه يهتك
الشرنقة ، ويكسر غلاف البيضة ، ويخرج ، ويصبح ،

١

أسير ،
يسير الطريق معي
فأعدو ويسبقني

قدماي تسمرنا ، هل أنا حجر في خطوط البداية ؟

ربما كانت هذه الصورة التي ردها عبد العزيز المقالح في
ديوانه الأخير « الخروج من دوائر الساعة السلمانية » (دار
العقود ١٩٨١) ، أقرب الأشياء تعبيرا عن داخله ، وهو
داخل مليء بالصراع والحيرة والاضطراب ، يسير ويسمر ،
يعدو ويتحجر ، إنه شعور كل فنان يعي المأساة ويعي العجز
أيضا ، فيعيش بين تردد راقدام ، وشد وجذب ، تصطفق
داخله المتناقضات ، وتتضارب التيارات .

٢

ولكن الوقوف عند هذه الصورة وحدها تبعدنا عن فهم
شعر المقالح ، فهو لا يعيش التردد فترة طويلة ، ولا يجمتلي
تضارب المشاعر كثيرا ، ولا يستسلم للحيرة ، فسرعان

أجل صنعاء على كتفى وأصبح
أجل عيبان على كتفى وأصبح
من يجحب فاتحة الشمس عن الأشجار
ويلطخ وجه النهر بروت العار ؟

إنه مقطع يتردد في قصيدة « ذونواس : البحر والاغتيال »
فيكون أشبه بالقرار الموسيقى ، الذى يقف وراء كل أعمال
المفالع .

٤

ولحظة الخروج تلقى بظلالها على شعر المفالع ، فهو شعر
يعكس حركة الخروج ويتردد خلال أصداء تعكس الانبثاق
ولحظة الميلاد ، وأنفاس الفجر . إن نظرة سريعة على عناوين
قصائد الديوان الأخيرة تعكس هذه الحقيقة (الخروج من
دوائر الساعة السلجمانية — قطرات من دم الجبل — احتجاج
العائد من رحلة الخوف — قراءة أولى في كتاب التحدى —
ذونواس : البحر والاغتيال — الكلمة وضفادع الموسم —
البحث عن عيلة في مدينة الرصاص والرماد محاولة للكتابة بدم
الحوارج — السفر في الجمجمة المثقوبة .

محض عناوين تستحضر صيحة الديك ، انفلاق
الصبح ، تمزق الأغشية ، طلفة المخاض ، نفس الوليد ،
انفلات العاصفة ولا أقول متعمدا سكوبها ، فالمفالع
لا يقف عند لحظة التأهب والترقب والسكون بل يتجاوزها
إلى لحظة الخروج .

■

وتأل صور المفالع محملة بهذه الحركة ، إنها صور تنصارع
في مشاعر من التردد والخوف والإحجام ، ثم تقفز فوقها
وتوجه تلك المشاعر التي تمتلئ في داخله ، ومن لم يفهم هذه
الحقيقة لا يستطيع أن يدرك سر شعر المفالع ، فمن ينظر إلى
صوره نظرة منطقية باردة تحليلية قد يجدها غير مفهومة أو
متناقضة ، ولكن من يقع على سر لحظة الخروج والانبثاق
يدرك أن المفالع يحاول بإلهام فني أن يجعل الصورة أصداء
التحدى ، لا يجهه أن تكون متناقضة عن النظرة العجل ،
ولكن يجهه أن ينفخ في أجزائها الحركة ، وأن يجعلها تعزف
لحن التحدى والمقاومة ، فهو مثلا يقول في قصيدة
« دمشق » !

أيها المتعبون
الطريق طويل

وأعناقنا لا تهاب المسير
الخيول التي تمتطيها دماء قرانا
وأحزان أجدادنا
فاستريحوا

لأن الخيول الجريحة ظائمة للمسير .
وهو أيضا يقول في قصيدة « أشجان يمانية » !

كلما قلت إن هواهم سيقتلنى
ركضت نخلة الجوع في ليل منفاى
فانتفض العمر ،

وانتمشت في الضلوع دقوف الحنين
وهو يقول في القصيدة نفسها :

يا نار الماء اقتربي
مدى ظلك فوق عظامى
فوق عظام الوطن المنفى
فوق الجذع المتفجر بالدمع

ويقول في قصيدة « احتجاج العائد من رحلة الخوف » !

لا تكذبى
يا صافئات الشك ،
موجود أنا

جسدى وروحى بفرقان
وصوت أحزاني ذئاب

تنهش الكلمات
ويقول في قصيدة « الكلمة وضفادع الموسم » !!

تعالى نودع أوجاعنا
نرتدى ثوب أحزاننا ، نلبس الشجن المر

نخرج من جلد أيامنا وانكساراتنا
من هيون الأحاديث

إن الإقامة في وطن للضفادع قاسية
والرحيل الباغث قاس .

قد تبدو هذه الصور عند التحليل المنطقي لم تخلص من
التناقضات : تعب — استراحة ، نار — ماء ، حزن —
ذئاب ، نودع الأحزان ونرتديها ، إقامة — رحيل ، ولكنها
مبرة بمنطق لحظة الخروج ، تلك اللحظة التي يخرج فيها

الشاعر من جلد أيامه وانكساراته ، لكنه لم يتخلص بعد من جلده القديم وإن كانت قد مزقته . إن أهم ما في هذه الصور بعيداً عن التحليل المنطقي هو أصداء الحركة ، صبيحة الميلاد الجديد ، خيول ظامئة للمسبر ، نخلة تركض ، وعمر ينتفض ، وحين يتعش ، ويزان تقترب ، وجذع يتفجر وذئاب تنهش ، إن كل هذه الأصداء مجتمعة توحى بأصوات الوليد وهو يتشقق من جلده القديم .

٦

وأجزاء الصورة عند المبالغ ترتعش بالحركات ، غالباً ما تتكون من أفعال ، لأن الفعل حدث يتجزء المرء ويتجاوز به أمنيته ، وقد يفيض الشعور بالشاعر فيكون الفعل في بعض الأحيان فعل أمر ، يحرك به الشاعر غيره وينقل إليه شحنته الانفعالية .

يقول المبالغ في قصيدة « ذونواس . . » :
ذونواس ، سيولد ثانية من عيون البحار

سيطلع
من غضبة الموج يطلع

إن الصورة هنا تتحلل إلى فعلين حركيين وهما : يولد ويطلع .

ويقول في قصيدة : « محاولة للكتابة بدم الخوارج » :

طفل الحارجي يفادري
ملئى ،
مل رقصى ،
وليقاق صوتى

مضى مثقلاً
من بعيد تحدثنى - عبر ماء الظهيرة - حينها
عن لون أشوائه تتحدث نار المسافة
ها هو ذا يرقص الآن

في دمه البحر
في لحمه الأرض

في نار أقدامه - يَزَفُ النهر أشجان رحلته
والشواطيء

هذى الجبال ، الصحارى بنار الصدى

تفجر

ترمح

تخضر

إن هذه الصورة تتفكك في عملها إلى الأجزاء توحى بلحظة الخروج ! يفادري - ملئى - مضى - يرقص - دمه - البحر - نار - يعزف - تفجر - ترمح - تخضر .
ويقول في قصيدة « السفر في الجمجمة المثقوبة » !

غادر خارطة الموت

يا وجه بلادى

أخرج من جسد الليل

أركض

أدخل في جسد الريح

سافر في الجمجمة المثقوبة

إن هذه الصور تتحلل إلى أفعال أمر (غادر - أخرج - أركض - أدخل - سافر) وكلها في هذا السياق توحى بالحركة والتجاوز .

٧

إن دراسة إحصائية تتناول مفردات القصيدة عند المبالغ ، ستفسيق بنا فيها ألظن إلى غمط خاص من الشعر ، يدل على صاحبه من الوهلة الأولى ، أن مفردات المبالغ ليست سكونية ، وليست في الوقت نفسه اندفاعية ، إنها مفردات تأتي في لحظة الميلاد ، حين يفتق الجديد عن القديم ، وحين تختلط الأشياء ، وهي تعبر عن إرادة صلبة ، لم تولد في ظروف مواتية ، ولكنها لم تستسلم للظروف القاسية ، فهي تصبح بها ، وهيب بالغير بأن يصبح بها أيضاً .

وهنا سر الخصوصية في قصائد المبالغ ، إن شعره ليس إسقاطاً لقرارات ، أو انهياراً بمتراجحات ، أو ترديداً لصور خارجية ، أو حديثاً عن الأرض الخراب ، كل قصيدة تدرك من الوهلة الأولى أنها مقالحية ، وتحمل بصمات الشاعر ، وتعكس « داخله » .

٨

وأقول « داخله » عن قصد ، لأن المبالغ يغرق داخله حتى في لحظة خروجه عن جلده ، وداخل المبالغ خصب ملء بالتيارات والمنحنيات . حين يتحدث عن المطاردة أو الكابوس الأول ، أو الكابوس الثانى ، تتوالى عليه مفردات

دون تكلف ، ويسعفه لا شعوره بفيض من الصور عن التوايت التي ترحل ، وعن خيوط الحلم ، وعن عجيب الدماء ، وعن الضفادع التي تتق .

وفي قصيدته « أشجان بمانية » وللمنوان دلالة ، يقع في لحظة إلهام سريعة على القسمات الداخلية لكل معنى ، والتي هي في الوقت نفسه هموم ذاتية له . لأن المفالغ يوحد بين همومه الفردية وهمومه القومية ، إنه يلخص مردود التاريخ على النفسية البينية وفي صفحات قليلة ، إنه يتحدث عن الخوف والحنين والحزن والكآبة ، وغير ذلك من سمات للشخصية البينية ، إن تصويره للخوف من أجل ما قرأت :

أمشى وراء صوته

يمشى وراء صوت

حيناً أصبح ظلّه

حيناً يصير ظلّي

من هو هذا النائم اليقظان ؟

الخوف عرسُ النار

يخرج من رماد الأسس

ينسل من رمال اليوم

يرقص في جليلد الغد

يا فرح التراب أين أنت ؟

الخوف يرتدى دمي

يمضغني

أمصغه

نأكل بعضنا

نشرّب بعضنا

مق ستفترق ؟

٩

قلت إن المفالغ يوحد بين همومه الفردية وهمومه القومية غير أن همومه القومية بالدرجة الأولى ، ولكنه يحوّلها إلى هموم ذاتية ، لا مكان في ديوانه الأخير لمواطن شخصية ، صورة المرأة تنعدم ، ليس هناك قصائد للغزل ، أو تعبير عن لحظة سعادة أو حزن خاصة ، أو حديث عن وليد أو والد . إن همومه هي هموم الوطن ، إنه يتوحد بوطنه في صورة صوفية ، تحول العام إلى خاص ، وتجعل في « الاثنينية » شيئاً واحداً ، إنه يقول في قصيدته « أشجان بمانية » :

في العتبة

وطني ، وأنا

نسر

نشكو الربيع

فرسم وجه المنفى

تستاقى أكواب الدمع

حين يغالبني السُكّر

أراق وطني

وأراه أنا

من منا الوطن المنفى ؟

من منا الجرح ؟

١٠

المفالغ فيما يميل إلى يسرع بلحظة الخروج ، إنه لا يصبر كثيراً على الآلم ولا يعايشها ، لا يتركها حتى تنفض على نار هادئة ، لا يتألمها ، إنه يسرع بها في صورة لطيمات ، صيحات ، غضب ، ثورة ، ومن هنا افتضدت البعد الفلسفي . إن الإيقاع السريع ، وزحمة الحياة وكثرة المشاغل ، حرته من التأمل العميق لبعاد التجربة ، حقاقد نجد في قصيدته الحكمة العفوية ، والشحنة العاطفية ، ولكن بنقصها الموقف العام الذي ترتد إليه التفاصيل ، والفكرة التي تسائل الكون والوجود .

إنه في شعره يعزف على لحن واحد ، حتى قصائده الرائعة التي تبدل في شكلها الفني وقد ارتدت أرقاماً وعناوين وتشكلت من مدخل ، وخلاصة ، وشعور ، وأصبحت تشبه الحركة المسرحية في مظهرها الخارجي ، وذلك مثل « الكلمة وضفادع الموسم » أو « أشجان بمانية » و« من تداعيات الليلة الأخيرة للتمتني في مصر » حتى هذه القصائد تتحول في تحليلها النهائي إلى تنويعات على صورت واحد . إنه ينتقد تعدد الأصوات ، وعمق التأمل ، إنها تتحول إلى ترديد لنفمة واحدة ، وبذلك تتوقف الإمكانية فيها عن أن تتشكل في وجود خارجي ، إنها أجهضت قبل الألوان .

١١

قد يبدو في نقدي شيء من التداخل ، الذي يصل إلى حد التناقض ، ولكن ما الحيلة ونحن أمام شخصية تتداخل فيها

والإعلانات المسطحة والبرامج التليفزيونية « إن المرء يصل
إلى حالة التهويم والرضا عن كل شيء يدرك المقالغ تلك
الحالة ، ويدرك فى الوقت نفسه ضرورة الخروج منها ، كما
يوحى عنوان ديوانه الأخير

د. عبد الحميد ابراهيم

الاشياء ؟ ليس المقالغ متناقضا ، أو لا يفهم الاشياء على
حقيقتها ، فالعبرة فى النهاية بالتنتاج ، إنه على قدر من
الوعى ؛ يجعله يدرك اللحظة الآنية ، أى الساعة السليمانية
التي يعيش فيها العالم العربى ، أو النشوة التي يجلبها المخدر



لعبة الرغبة والخوف وجنين الطفولة في "النظر في الوجه العزيز"

دراسة

محمد برادة

لأجل ذلك سأحاول أن أقوم بتصنيف أولى للمظهر الشكل⁽¹⁾ في مجموعة «النظر في الوجه العزيز» ثم أقف عند بعض الخصائص الدلالية والفنية، قبل أن أسجل أصداها آثارها في نفس هذه القصص النافذة، عبر التركيب والتداخل وفوضى التشكيل، إلى جوهر الشعر وكثافته.

١ - مكونات الشكل

لعل المظهر الذي تشترك فيه جميع قصص المجموعة هو خروجها عن نموذج القصة الكلاسيكية المستتلة إلى حكاية ذات حبكة ونقسيب للأجزاء الفاصلة بين البداية والنهاية. هي جميعها تتدرج فيها يُعرف بـ «القصة - اللحظة» التي تستقي عن الحرافة والحكاية لتعوضها بالأبعاد الدرامية والنفسية، وبالتفاصيل التي تشحن اللحظة المنتقاة وتغلفها بالتفاصيل والقطعات الموحية. ودائمة القصة، بهذا المعنى، ليست هي ديمومة الرواية أو الحكاية لأن الأهم في «القصة - اللحظة» ليس هو النهاية وإنما هو الطريقة التي سيُجرى بها القصص تلك اللحظة لينقل إلى القارئ انفعالات ومشاعر وصورا تحمله يستشعر عمق اللحظة وديمومتها الخاصة. وبذلك فإن العناصر والتف الحكائية والسرديات كلها تغلو مجرد أجزاء داخل كل شئ ومتحرك في بنائه، ومعماريته غير مالوفة ولا مُسلمة لنفسها بسهولة.

يكتسى صدور مجموعة «النظر في الوجه العزيز»⁽²⁾ لأحمد بوزفور، أهمية خاصة لأن الكاتب أثار الانتباه من خلال هذه القصص التي بدأ ينشرها منذ أكثر من عشر سنوات بتركيبه الفني وبعلامته المُميّزة مع الكتابة. من ثم فإن نشر تلك النصوص مجتمعة، يتيح الوقوف على مسار أحمد بوزفور القصصى واستجلاء بعض عناصر التجريب التي تطبع نصوصه وتعطيها نكهة خاصة. إن قصص المجموعة لا تتجاوز أربع عشرة قصة نُشرت على امتداد عشر سنوات؛ وقد يكون بوزفور كتب غيرها ولكنه لم ينشره، غير أن الكم هنا لا يلعب دوراً في التقييم، لأن القصص المنشورة تكشف عن جهد خاص، وعن حرص من جانب الكاتب على اعتبار القصصة شكلاً أساسياً يتخلده واسطة لاستبطان تجربته الحياتية والتقاط تفاصيل المعيش اليومي وأسئلته المخبوءة في اللاشعور وفي عوالم الطفولة. هل أكون واضحاً إذا قلت بأن بين بوزفور والقصّة القصيرة علاقة لئيم: اللعب الذي يفقد غير الممارسة وتمثل القواعد والتمرد عليها، إلى تحوم التحرر واستيعاب أجزاء من سديمية الواقع وفوضاه؟

إن من الصعب أن نتحدث عن نموذج معين للقصّة عند بوزفور، لأن التجريب يضع نصوصه باستمرار على تحوم النماذج ويعملها لحظات في تشكل لا يكاد يستقر عند محطة واحدة. وهو في جريانه نحو شكل بنية، فضاء، محتمل يقترب من القصّة الخالصة، ينسج حوله دَوَامات متناصلة من الدلالات وعناصر التشكيل والإمكانات.

داخل هذا الانحاء العام للقصة - اللحظة يمكن أن تُغير ثلاثة نماذج في البناء والتشكيل :

٢ - البناء المركب :

كما يتجلى في قصص : «يسألونك عن القتل» و «الألوان تلعب الورق» أو «مصطفى وخديجة» و «النظر في وجهكم العزيز» فالبينة العام في هذه القصص يقوم على المزج بين السرد وبين عناصر أخرى تتخذ شكل رسائل (مثلاً نجد في يسألونك عن القتل) أو حوارات مسرحية ومقاطع شعرية كما نجد في «الألوان تلعب الورق» . فالكتاب حريص على تكبير الحكوى والسرد عن طريق إدخال عناصر مغايرة تحدث تأثيراً تبعيدياً وتفرض مسافة بيننا وبين المحكى . وكان الغرض المتوخى هو مزج البعد النظرى بالعيش المكرو . . وبذلك فإن التركيب هنا يعتمد على إضافة المقروء والمخزون في الذاكرة إلى ما نلتقطه العين والأذن ونميه السريّة والوجدان . وقد تشتمل بعض هذه النماذج على عناصر نجدها في قصص أخرى إلا أنها ليست غالبية في البناء (مثل الإغراب : رسالة من عزرا في «يسألونك عن القتل» .

د - البناء الدائري : وهو يقوم على صّب السرد في أنساق لولبية تتداح في دائرة تلتقى على محيطها نقطاً البدء والختام وكأن ما حدث داخل النص ومضى يشع من الذاكرة متصلاً من الزمان ، ليعود إلى زمن يبدو ثابتاً أو في حركة لا يحدث معها شئ . وهذا ما نجده في كل من «النقطة السوداء» و «الروح المحفوظة» المتميزتين ، إلى جانب البناء ، بتحقيقها لنموذج من القصة الفانتاستيكية حسب المعنى الذى يمكن أن نستخلصه من نظريات تورودوف^(٤) ، أى باعتبار الفانتاستيك جنساً أدبياً لا يوجد إلا في لحظة التردد التى تتأب القارئ قبل أن يفصل فيها إذا كانت القصة تنتمى إلى العجيب أو إلى الغريب . على أن بالإمكان القول بأن درجة الفانتاستيك في هاتين القصتين تقل ثابتة وقائمة حتى بعد الانتهاء من القراءة ، لأنها مُتَرَبِّطَتَانِ بالتياس لا يفارقهما حتى بعد استعمال التفكير ومنطق التمييز ، وخاصة قصة «النقطة السوداء»^(٥) وربما اعتبرنا هذين النموذجين بمثابة محاولة لأقرب بوزفور من الشكل القصصى الخالص حيث السردية مقصورة لذاتها وعناصر القصة تتحول إلى فاعلين يمسدون الفعل وينظّمون حوافز البنية الحكائية بدون أن يشابه ذلك مع القصة النقطيّة للأجزاء .

التيّات والمحاور الدلالية

يصعب أن نستخلص من قصص مجموعة «النظر في الوجه العزيز» عدداً من الموضوعات والمحاور التى تعتمد عليها ، لأن الكاتب انتهج سرداً ذاتياً يعنى أن سرده ملتصق بتخصيص التلفظ وتمييزه عبر التذكّرات والتفاصيل والعناصر الاستيهامية . وهذا ما يجعل القصص نسجاً متداخلاً ، متحرّكاً ، لا يُفترض له مركز أو نقطة انطلاق . وكما في التذكّر ، والحلم ، فإن كل العناصر تتساوى في الأهمية ولا تكتسب وظيفتها إلا داخل الكل .

وعلى هذا الأساس فإن ما أثار انتباهي في تيمات^(٦) المجموعة هو ما يكمن وراء هذا النسيج الشفاف المتحم والملتبس في آن . . وهى تيمات عامّة تتخصّص بالتفاصيل والأشكال التى اختارها بوزفور لاقتصاص المواقف الملاحقة له وكأنها نصّ اللاوعى . إننى أسجل في البداية موضوع الطفولة : ففى أكثر من قصة ، وفى أجزاء من أغلبية قصص المجموعة ، تبرز الطفولة من خلال استحضار التذكّرات واللحظات الراسية في الأعماق . إن استعادة حديث الطفل مع أمه وأبيه على الغراب ، أو تذكره لِعُرْلة جدّه المريضة (فى السعال) أو ابتعاد لحظة الخوف (فى المواجهة) ، كلها تقدم لنا لقحة الحنين إلى الطفولة ، إلى زمن مكتمل ومتلأى وساكناً ، كالجرح ، فى

ب - البناء الاستيهامى : وأقصد به تكتيف اللحظة تكتيفاً يُقرّبها من الشعر ، والاعتماد على استحضار تذكّرات مُترسّبة من الطفولة أو من تجارب الوحدة والضيق وقلق الكينونة والخوف من المجهول . وهذا نجده فى القصص المستوحاة من الطفولة مثل «الغراب» و «المواجهة» و «السعال» ومثل «رؤيا حدادش» و «البداية» و «حدث ذات يوم في الجبل الأقرع» المستوحية لمعوم الذات ومواجهة المجتمع والآخرين .

ج - البناء التفيدي : وفيه يعتمد تركيب القصة على التفيدي بالمعنى الذى أوضحه شلوفسكى^(٧) ، أى من خلال الجمع بين عدة أجزاء من المحكيّات التى تبدو مستقلة عن بعضها ولا يؤطرها سوى شخص السارد كما فى «الرجل الذى وجد البرتقالة» و «ذلك الشيء» ، أو من خلال الطفل المؤطر لأجزاء القصة فى «الأعرج يتزوج» . ففى هذه النماذج هناك تنفيذ لعدة أنساق حكاية ، وتجاوز بين حيوات ووقائع متباينة وفى قصص هذا النوع نجد استعمالاً لعناصر من الفانتاستيك والغريب والعجيب ، لكن بدون أن تبلغ بناء فانتاستيكياً خالصاً كما هو الشأن فى القصتين الأخيرتين : «النقطة السوداء» و «الروح المحفوظة» .

الأعماق . ولهذا فإن لمسات الإبداع ، ومحاولة الخلق عند بوزفور ترتبط بالحديث عن الطفولة . . وكل إبداع كما يقال ، لا يخلو من نوستالجية نحو الطفولة ، نحو المصنوع المتبقي في الذاكرة ويتصل بالطفولة ، الحنين إلى البادية ، إلى بيئة مغايرة للمدينة وأبعادها المخيفة . . الحنين إلى ما ليس «مَرطَناً» من الأتربة والجدران والسيارات والأعمدة والأصواء والكلمات . . (ص ١٤) على حد تعبير بوزفور وهذا «الخارج» - مدينة حاضِر في المجموعة من خلال بعض الكلمات الواردة في الحوار ، ومن خلال الوصف أحياناً . . وربما كانت قصة «الأعرج يتزوج» نموذجاً لهذا التعلُّق بخارج المدينة .

محور دلالي آخر يُؤكِّد بعض قصص المجموعة ، وخاصة ذات البناء التنفيذي ، وهو التورُّع بين الرغبة والخوف . نجد ذلك في «الرجل الذي وجد البرتقالة» و «ذلك الشيء» و «اليدالية» إن الرغبة المفتوحة على الاشياء ، على ملاسمة الأشياء والتماهي معها ، على الجري وراء ما يُفَسِّح ويُسَلِّ ويكسر التفسيرات العقلية وقبود المنطق . . دائماً تصطدم بالخوف ، بالكابوس المترص في الأتربة أو داخل النفس أو في أوامر سَدَنَة العباد والمؤسَّسات فالبحت عن ذلك الشيء «الزوين» ، الزوين» الذي يُدغدغ خيلة وحس السارد ، والذي أيقظ رغبته ودفعه إلى أن يقصد عيادة الطبيب النفسي ليستعين به على استجلاء طبيعة تلك الرغبة الملاحقة . . يجهد أمامه عقبات وعوائق ومثبطات تحيل الرغبة إلى خوف ، وإلى شيء لا يمكن أن يحققه إلا بالتحايل والانكفاء على الذات . . ومن ثم يكون الفانتاستيك وسيلة لإبراز هذا المخبوء والتنفيس عنه . . .

وفي القصتين الأخيرتين (النقطة السوداء) و «اللوح المحفوظ» نجد محوراً مختلفاً يتصل بموضوعة أقرب إلى التفلسف والتأمل الميتافيزيقي اعتماداً على نسج خاص يحكم من الرموز (كما في النقطة السوداء) أو من البناء الدائري الساخر كما في «اللوح المحفوظ» . . إن هناك صراعاً بين الوجود والعدم ، بين الحرية المشية المهلدة ، والقدرية الصارمة المتصرفة بمصائرنا خلسة . ففي «النقطة السوداء» نلقا بوزفور إلى رحلة في جهنم مع طفل يدخلها دون أن تؤذيه نارها لينقذ واحداً من أبويه . رحلة أورفيوس إلى الجحيم لكنه أورفيوس الطفل البريء المتحقق خارج الفعل ، وفي حالة البراءة ، وعليه أن يواجه الفعل والاختيار ، فيجد نفسه أمام مسألة التدمر ، والمعجز عن إرجاع الزمن إلى البدء ، إلى نشوء النقطة . . وكل فعل مغير . . فعندما يدفع الباب يتحوَّل إلى رُمَاتة تلتقط حياتها

أمة المتحولة إلى دجاجة ، فيُنْخَصِب رَجْمُهَا العاقر . . لكن الإنخصاب بضغتنا من جديد أمام البدء والانتهاء . . هل يمكن أن تكون الأشياء على غير ما آلت إليه ؟

إن دائرية البناء التي أشرنا إليها في قصة «النقطة السوداء» تطابق حلقية الرحلة الجهنمية التي لا تنتهي إلا إلى أسئلة أكثر مرارةً وتخيُّراً .

وتأتي «اللوح المحفوظ» في نهاية المجموعة كأنها لتقدم لنا نقيضاً للخطوات التجريبية في القصص السابقة مع استحصاد عناصرها الجوهرية فهي قصة تبدو وكأن بوزفور خطتها بالقلم والبيكار لثأن هندستها متماسكة لا تسمح بالزوائد أو الكلمات الفائقة لوظيفتها داخل النص . وكل ذلك في إطار بحثه عن طريقة للبرورة السرد وتمييز التعامل مع الواقع بتخصيصه منظور الرؤيَّة وإدخال الغامض والمفاجيء إلى صلب نسج النص ، تأكيداً على ضرورة اعتباره عند النظر في نصوص الواقع هكذا إذا اعتبرنا قصة «ذلك الشيء» هي أطول نص في المجموعة ، وفيها توليد للسردية من خلال البناء التأطيري التنفيذي ، والتقاط المبتذل والغرائبي والاعتماد على التداخي . . فإن «اللوح المحفوظ» ، على النقيض من ذلك ، تريد أن تحقق اقتصاداً متشققاً في لغة النص ومكوناته ، وبحققة أيضاً «متعة» القصة وتشويقها عن طريق الفانتاستيك بمعناه العام ، أي باعتباره إدراجاً للمفاجيء الغامض ضمن إطار الحياة الواقعية وكأنه صادر عن وهي مُنْصَمِّم وموَرِّع ، ملاحن بالكابوس والهديان ولكنه يلتجئ إلى «اللعب» ليُقلِّد - عبر القصة - بصور واستهجمات تحمل قلقه ورعبه . والسخرية المضحكة ، والتباسية النص ، لا تخفيان شراسة الكابوس ، ولا الخوف من السواد ومن كل الظلال الفاتحة التي تتهدَّد حريتنا المشية .

استخلاصات

في مجموعة مثل «النظر في الوجه العزيز» حيث الكاتب لا ينطلق من مفهوم تبسيطي للكاتبية والأدب مثل : (الأدب يترجم الواقع أو يعبر عنه . .) فإن مجال التحليل والتساويل يتسع ويتعدَّد بحثاً عن النعوم المتنبة والمقدَّنة التي يجزينا إليها النص الذي لا يريد أن يكون استنساخاً أو تكراراً لخطابات أخرى . ومن ثم فإن الأساسي في القراءة النقدية ليس هو «اختزال» العمل الأدبي إلى جملة من «المعادلات الشارحة له «المعنى» ، وإنما : منهجية التحليل والقراءة بطريقة تستجيب للتعدُّد وتداخل محاور الدلالات . . حتى تكون القراءة عنصر إغناء وإحياء ، وتكون أيضاً عملية متعة وحوار خارج سيطر فك المعاني وتُرشا على بساط «العقل» المحيط بكل شيء .

وتجريبياً واستكشافياً للمناطق المجهولة ، خارج المفهوم التبسيطى المتداول . . ومن ثم فإن الأفكار النقدية والتحليلية التى بدأت أخيراً تعمق مفهوم الأدب عندنا ، ستجد فى مثل قصص بوزفور سنداً كبيراً لأن التحقق عبر التجربة ، هو بداية التحول . . ذلك التحول الذى نعيشه ضمناً ولا نبذل الجهد الكافى لتوضيحه . ومن ثم فإن الأدب لن يعود قاصراً على موضوعات دون أخرى ، ولن يستمد شرعيته من خطاب آخر . . وهذا ما يعطى لكل إبداع مبلور للتلفظ وحضور الذات الكاتبة ، قيمته المميّزة فى مسارنا الأدبى .

الرباط : محمد بركة

من هذا المنظور ، أستطيع القول بأن الاقتراحات التى قدمتها فى هذه القراءة تصلح أن تكون مدخلاً نطل من خلاله على جوانب كثيرة فى قصص المجموعة ، وخاصة الجانب الأيديولوجى الذى يبدو غائباً بالقياس إلى جهازه عند قصاصين آخرين ؛ إلا أنه فصيح وناطق بالذات من خلال غيابه (مثلاً : من خلال تحليل مستويات اللغة واستعمالاتها المختلفة : الباروديا ، السخرية ، العبارات الشائعة . . .) .

إن «النظر فى الوجه العزيم» ، مع أعمال قليلة أخرى ، ترتاد مغامرة تثبيت جوهرية الأدب (فى المغرب) باعتباره بحثاً

هوامش

- (١) أحمد بوزفور : النظر فى الوجه العزيم ، منشورات الجامعة ، ديسمبر ١٩٨٣ - ٩٢ صفحة .
- (٢) هذا التصنيف للبناء الشكل لا يَشْتَعِبُ . - بالطبع - تطابقاً مع تصنيف محاور الدلالات التى قد نجدها فى قصص تنتمى إلى بناءات مختلفة . وهو يتجنب أيضاً إصدار تقييم ، إلا أنه من الممكن أن نلاحظ الفروق بين القصص الأولى والأخيرة نتيجة للتجربة والتعمق .
- (٣) انظر : نظرية المنهج الشكل ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب من 196 وما بعدها .
- (٤) انظر : Introduction à la littérature Fantastique col. prints n° 73.
- (٥) يحتاج «الفانتاستيك» فى مجموعة بوزفور إلى تحليل خاص . لكننا نميل إلى إعطائه وجوداً يتملّى مظهر الجنس الأدبى الذى حصّره فيه تودوروف . وإذا كان بوزفور يستخدم عناصر الفانتاستيك فى كثير من قصصه ، مروجاً إياها ضمن «العادى» والمألوف لإحداث تأثير

التكبير والتنبيه إلى تداعيل الحسوس والمفكر فيه والمتخيل ، فإننا نجد قصة «القطعة السوداء» مختلفة عن بقية القصص لأن الكاتب يقدم تجربة الطفل فى جهنم كأنها تجربة عادية تنقل إلينا أحداثاً لا تخرج عن القاعدة . من هنا يكون التحليل أكثر دقة إذا اعتبرنا الفانتاسيا بالمفهوم الذى أعطاه إياه سارتر عند تحليله لروايات كادكا وبلانشو (مواقف I) أى باعتبار «الإنسان العادى» هو الكائن الفانتاستيكى . . .

على أن دراسة الفانتاستيك ، عند بوزفور وعند قصاصين مغاربة آخرين ، تحتاج إلى تحليل خاص ، وتتطلب إتناهاً أكثر يمكن معه تبين اللامح النظرية وعلاقتها بالإنجازات القصصية .

(٦) استعمل التيمة (le theme) بمعنى اللآزمة التى تتكرر كثيراً وتُعاخذ صورة هوسية متلاحقة للكاتب ومتسلسلة أيضاً عبر الأشعار . . . وتجلياتها متنوعة .

(٧) الزوين : كلمة بالدرجة المغربية تعنى : الجميل ، النقيس .

هيكـل

والقصة القصيرة

بركسام رمضان

عربية بالمعنى الفني الذى تحلده دلالة هذه الكلمة ، ذلك أن تاريخ الأدب العربى لم يكتب له أن يشاهد رواية بالمعنى الفني الذى حدده النقاد لكلمة « رواية » (novel) حتى العقد الأول من القرن العشرين ، أى حتى ظهرت قصة « زينب » هيكل عام ١٩١٤ وإن كان قد انتهى من كتابتها فى مارس ١٩١١ .

وقصة « زينب » باعتبارها رواية فنية تكاملت فيها ظروف الإبداع الفني تعدّ أول معلّم في حياتنا القصصية . . وبذا ينسب إلى هيكل فضل ريادة هذا الباب . فيذكر د . محمود شوكت في كتابه « الفن القصصى » : « انه » يتفق كثير من النقاد على أن زينب هي فاتحة القصص الفني في الأدب المصرى الحديث^(١) .

ويذكر الأستاذ يحيى حقي في حديثه عن فجر القصة المصرية عن رواية « زينب » : « من حسن الحظ أن القصة الأولى في أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة^(٢) » .

وفي مجال الربط بين نمو الشعور القومي ، وظهور الرواية العربية يحدّ هيكل من أوائل من عبّروا تعبيراً واضحاً عن الشخصية المصرية في القصة ، أى أنه قد عبّر عن الوجدان القومي لشعب يريد أن يثبت وجوده وشخصيته وطابعه المستقل ولذا يرى البعض أن رواية « زينب » تعتبر تمهيداً لشورة ١٩١٩ ، وأنا ما صدرت عن وجدان قومي خالص ، يهدف إلى تمجيد مصر والتغنى بها ، والحين إلى إظهار شخصيتها ، والقضاء على كل محاولة لإذابتها أو محوها .

ولعل هذا هو ما جعل هيكل يفسر سر توقيعه على الرواية

في أواخر القرن الماضى ، ومصر تضطرب بكثير من التيارات السياسية والاجتماعية والأدبية . . ولد في العشرين من شهر أغسطس عام ١٩٨٢ الأديب والسياسى الكبير « محمد حسين هيكل » بقرية « كفر السبلاوين التابعة لمحافظة الدقهلية ، وبين أحضان هذه القرية ذات الزرع النضير ، حيث طبيعة مصر السهلة ، وأرضها دائمة الخضرة ، كانت تعيش أسرة هيكل وكان أبوه أحد أفراد هذه الطبقة المصرية التى أخذت تسود الريف المصرى وتورث ما كان للطبقة التركية من ثراء ونفوذ .

ولسنا هنا في معرض الحديث عن حياة هيكل التى سارت بصورة طبيعية حتى سافر إلى فرنسا عام ١٩٠٩ وحصل على رسالة الدكتوراه في الاقتصاد السياسى ، وبعدها عاد إلى مصر أوائل أغسطس عام ١٩١٢ يحمل ثلاثة كتب قيمة : أولها رواية « زينب » التى سلت فراغاً هائلاً من تاريخ الأدب العربى الحديث .

وثانيها « يوميات باريس » التى لم تزل إلى اليوم مخطوطة . ثم رسالة الدكتوراه التى طبعتم بالفرنسية تحت عنوان « الدين المصرى العام » . والثالث للنظر أن هذه الكتب الثلاثة فيها كتابان أدبيان عما يدل على ميله الأديب الميكر^(٣) .

هيكل الروائى :

كتب هيكل روايتين كانت أولاهما وهى « زينب » أول رواية

باسم « مصرى فلاح » يقول :

وتلور هذه القصة في الجو النفسى والاجتماعى الذى دارت فيه زينب وإذا كانت زينب وعزيزة تمثلان الفتاة المصرية التى تظلمها العادات والتقاليد المتوارثة . . فإن بطله « هكذا خلقت » تمثل شخصية الفتاة المتحضرة التى أعطاهما المجتمع كثيراً من الحقوق الاجتماعية ، وكفل لها بروز الشخصية ، وحرية التعبير عن الرأى ، وهذه المزايا كلها هى مصدر الصراع الذى دار فى نفس البطله وهدم بيتها . . والصراع الذى تدبره البطله فىمن حوالها ينقلب إلى شذوذة شديد الدرجة ليمثل ضريبة الحضارة والتطور اللذين لا رابط لها بالواقع .

هيكل والقصة القصيرة :

القصة القصيرة ليست مجرد قصة تقسم في صفحات قليل ، بل هى لون من ألوان الأدب الحديث ظهر في أواخر القرن التاسع عشر ، فقد جاء الأدب الكبير « جى دى موبسان » فرأى أن في الحياة لحظات عابرة تبدو في نظر الرجل المادى لا قيمة لها ، ولكنها تحوى من المعاني قدراً لا بأس به . وهذه اللحظات العابرة القصيرة لا يمكن أن تعبر عنها إلا بالقصة القصيرة ، وكان هذا من أهم الاكتشافات الأدبية في العصر الحديث ، لا لأن القصة القصيرة كانت تلام مزاج موبسان وعبقريته بل لأنها تلام روح العصر كله ، وأنها الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية التى لا تهتم بشيء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة^(١) .

الرواية إذن تعتمد في تحقيق وجودها الفنى على التجميع والإسهاب في تصوير الحدث ورسم الشخصية . . أما القصة القصيرة فتعتمد على التركيز على موقف معين أو لحظة إنسانية أو فكرة تعنى شيئاً معيناً ، تسلط عليه الضوء بحيث ينتهى نهاية تنير لنا هذا الموقف . . فهى إذن وحدة مستقلة تصور حدثاً متكاملًا ينتهى بنهاية توضح فكرة ما .

ولاشك أن هيكل كان من المساهمين في تطوير فن القصة القصيرة فنجد في كتابه « في أوقات الفراغ » الذى صدر عام ١٩٢٥ . . محاولات يمكن تسميتها بالمقالة القصصية مثل : أبيس ، سميراميس ، خالد أوفى سبيل اليقين ، ساعة واحدة مع محبوب ذاهب ، انتقام من الحبيب . . والثلاث الأخيرات يمكن أن ترقى في طبيعتها إلى مستوى القصة القصيرة ،

ولقد دفعنا لاختيار هاتين الكلمتين شعور شباب لا يتخلو من غرابة وهو هذا الشعور الذى جعلنى أقدم كلمة « مصرى » حتى لا تكون صفة للفلاح إذا هى أغرت فصار « فلاح مصرى » ، ذلك أن إلى ما قبل الحرب كنت أحس كما يحس غيرى من المصريين الفلاحين بصفة خاصة بأن أبناء الدوات وغيرهم ممن يزعمون لأنفسهم حق حكم مصر ينظرون إلينا جماعة الفلاحين بتبر ما يجب من الاحترام ، فأردت أن أستظهر على خلاف الرواية ، التى قدمت للجمهور يومئذ والى قصص فيها صوراً لشاظر ريف مصر وأخلاق أهله ، أن المصرى الفلاح يشعر في أعماق نفسه بمكانته وبما هو أهل له من الاحترام ، وأنه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعاراً له يتقدم به للجمهور ، يتباه به ويطلب الغير بإجلاله واحترامه^(٢) .

أما العمل الثانى الروائى هيكل فقد نشر عام ١٩٥٥ وهو رواية بعنوان « هكذا خلقت » وقد صدرت بعد غيبة تزيد على أربعين سنة حدث فيها للرواية العربية تطور هائل وعظيم . . والواقع أن هذه العودة أمر يثير التساؤل ، ذلك « أنه ترك الميدان بعد أن اكتفى بسزينب ، ومال إلى الصحافة ، والسياسة ، والأبحاث الدينية التاريخية ، ولعل ما يوضح أنه ترك الميدان طامعاً مختاراً . ماذكره في « ثورة الأدب » حين رأى : « أن معالجة القصة تحتاج من الأديب تخصصاً ، كالتخصص في كل أعمال الحياة ، هذا التخصص هو مفتاح النجاح والوسيلة الوحيدة للخصب والإنتاج ، والوصول إلى الثمرة الصالحة الجيدة^(٣) » .

أى أن هيكل رأى أن القصة تحتاج إلى تخصص لا يملك أدواته ، فترك الميدان إلى غيره طامعاً ، ولكن حدث أنه أبعد عن رئاسة مجلس الشيوخ عام ١٩٥٠ ، ثم جاءت ثورة ١٩٥٢ ففقت على الأحزاب ، فوجد هيكل نفسه في فراغ لم يألّفه ، خاصة وأنه كان قد انتهى من كتابة الجزء الثانى من مذكراته السياسية ، وأسلمه الفراغ إلى هدوء نفسى جعله يتم بصحته وجسمه الذى بدأ الضعف يسرى إليه . وكان يلجأ في الشتاء إلى الأقصر ، حيث التقى ببطله « هكذا خلقت » ويذكر البعض أنها كانت ابنة لأحد الباشوات الذين كانت لهم مبيكل علاقة ، وقد روت له البطله المحور العام للقصة .

فالأخيرة مثلا تتحدث عن فتاة قتلت حبیبها الذى غرر بها .
ونقتر من خاتمة القصة وتطور الحدث فيها لنفاجأ بهيكل
يهرب من خاتمة القصة ليذكر أن الحكم فى القضية قد تأجل
أسبوعا !!

ونجد أن هيكل قد نشر بعد ذلك قصتين قصيرتين فى
« الهلال » عام ١٩٢٧ تحت عنوان : « حكم المسوى »
و « الشيخ حسن » ويبدو أن القرية كانت تتعمق أغوار نفسه ،
ف نجد الأقصوصتين تدوران فى بيئة ريفية ، وتصوران حياة
القرية بما فيها من بساطة أحيانا ، دون أن تهدف إلى النقد لهذه
الحياة .

ثم قصة « كفارة الحب » التى نشرت فى مجلة « السياسة
الاسبوعية » فى ٢٩ سبتمبر عام ١٩٣٣ . . وهى تروى فى
صورة اعتراف مأساة الزواج الذى يتم دون تعارف أو حب .

فالمحاولات الثلاث تدور فى نفس الدائرة التى دارت فيها
زينب من قبل ، سواء من حيث البيئة ، أو مشكلة الحب
والزواج والعلاقة بين الرجل والمرأة . وهذه الأقاصيص توضح
الدور الذى ساهم به هيكل فى تطوير الأقصوصة وجاءت بعد
ذلك عشر قصص هى : ميراث - يد القدر - الحب الأغر -
وفاء - شاهد الملك - هـ فى خلقه شئون - بأعمالكم تؤجرون
- الأسرة الثانية - الدين والوطن - آباء وأبناء .

وقد نشرت هذه القصص عام ١٩٥٥ فى مجلة المصور ، ثم
جمعت فى كتاب تحت عنوان « قصص مصرية » عام ١٩٦٩
وهذه القصص هى التى تشكل موضوع هذا البحث .

وقد قدم لها ابنه « أحمد هيكل المعاصى » الذى أوضح أن
والده بدأ حياته كاتب قصة ، واختتمها أيضا كانت قصة كما يقول
محمود تيمور .

بناء الحدث القصصى :

أول ما يلاحظه الدارس فى هذه القصص القصيرة هو أن
هيكل كانت تشغله الحياة المصرية عبا عداها . . فإذا كان هناك
خط متصل من البدء إلى الختام من « زينب » التى صدرت عام
١٩١٤ إلى « هكذا خلقت » عام ١٩٥٥ ، ومن « آيس » فى
المشربيات إلى بقية هذه المجموعة فى الخمسينيات ، فإن ذلك
يتمثل فى اهتمامه البالغ بالحياة المصرية فى مختلف صورها
وأشكالها . نجد ذلك فى ريف « زينب » وطبيعتها السمحة
وتقاليدها الراسخة وحبها العفّ البرىء أو فى مجتمع « هكذا
خلقت » القاهري الذى عمل فيه التطور ، وفصلت به المدينة
ما فعلت . .

أى أن هيكل أثناء كتابة الرواية والقصة القصيرة كانت
رؤيته تنصب معية على المجتمع المصرى محاولة أن تعبّر عن
كثير من قضايا ومشاكله . وإذا كانت معظم هذه القضايا
والمشاكل عاطفية تدور حول الحب والزواج بحكم رومانسية
هيكل فالذى لا شك فيه أنه كان يقدم رواياته وقصصه فى جو
أقرب إلى الواقعية لأنه كان يتم برسم ملامح المكان الذى تدور
فيه الأحداث .

كما نلاحظ على المجموعة التى ضمها كتاب « قصص مصرية »
والتي تضم إحدى عشرة قصة أن هذه المجموعة التى استوتحت
ظروفها من طبيعة المجتمع المصرى لم تغفل حتى النواحي
السياسية كما يبدو فى قصته « شاهد الملك » حيث يصور د .
هيكل جانباً من وطأة الحكم العسكرى البريطانى ، إبان الثورة
المصرية عام ١٩١٩ ، وكيف كان هذا الحكم يعتمد على أفسس
وسائل القمع ضد الوطنيين وأشد طرده وحشية ، وكيف كان
يلجأ إلى أساليب من الإغراء يسقط بها من لا تقوى نفوسهم على
مقاومته ، فيستسلم لإغرائهم أحد الأثرياء الوجهاء . ولكنه
لا يستطيع مقاومة عذاب السجن ليحترف على زملائه الآخرين ،
ويعد أن يخرج من السجن يجد نفسه فى سجن آخر أشد عذابا ،
هو نظرات أهل القرية الذين يقاطعونه هو وأسرته . . ويظل
الحصار مضروبا حوله من كل القرية حتى يتجبح ثلاثة ملثمون
فى قتله ، والانتقام لأهلهم الذين أدّى اعترافه بهم إلى السجن
أو القتل^(١) .

وكان هيكل يريد أن يقول إن هذا هو جزء الحائث الذى
يسلم أبناء وطنه للمحتلين ، ويضعف أمام الإغراء . وإذا كان
هذا هو الهدف من القصة فإنه ليس بمستغرب من هيكل
صاحب المواقف السياسية المعروفة .

ولا يقتصر إطار قصص هيكل على تصوير الناحية السياسية
فحبس بل تطرق إلى تصوير النزاح الاجتماعى والأخلاقية
مثلا حدث فى قصته « ميراث » حيث يتخذ من نظام الرق
الأهلى الذى عانت منه أسر مصرية كثيرة . . وارتفع النداء
مطالباً بإلغائه منذ بداية هذا القرن ، حيث يتخذ منه وسيلة
لتصوير جوانب من حياة مجتمعتنا وتقاليد ولبين مبادئ هذا
القانون من خلال قصة « عاكف بك » الذى يؤمن بإيمان عميقا
بحرمان النبات من الجراث ، ولذلك يرى أن يوقف أملاكه
الواسعة على أولاده الذكور دون الإناث اللاتي يكفل هن
أخواتهن الذكور ما يكفهن . وتوارثت ذريته هذا الوقف جيلا
بعد جيل . وتعاينت الأجيال حيث توارث هذا الوقف شاب
رفيق يدعى « عبد عاكف » وقد وقع اختياره على « هيفاء »

لتكون زوجا له ، وقد أنجبت له أربع بنات سببن لها الفزع بسبب خوفها أن يذهب الوقف الذي تعيش منه في بجوحة من العيش .. وفي النهاية تنجب طفلاً ذكراً تسع به خاصة بعد وفاة زوجها ، ولكن الطفل صار عاقاً ومبذراً بسبب سوء تربية أمه وتدليلها هو وأخواته البنات ، ويلفت به الدرجة أن رفع قضية ضد أمه وأخواته لينعت عنهن وقف أبيه .

واحتار القضاة أمام هذا الإبن العاق الذي نسي مافعلته أمه هي وأخواته فأجلوا الدعوى ، ثم أجلوها ، إلى أن صدر قرار بإلغاء قانون الوقف الأهل ، وعند ذلك أصلدوا حكمهم باعتبار مآل من الوقف إلى عبدة عاكف تركه مقسمة بين أولاده جميعاً وترته فيها زوجته^(٨) .

ونلاحظ في قصة « ميراث » أثر مهنة المحاماة في هيكل الأدب من ناحية استخدامه للمصطلحات القانونية هذه مثل (مشروع ذلك المعهد يميز الوقف الأهل - يقرر أن شرط الواقف كنص الشارع) .

كما نلاحظ طول المقدمة في القصة وكأنها تشكل خلفية للقصة وجوها قبل الحديث عنها ، فهو مثلاً يقدم لقصة ميراث بقوله : « كان مشروع ذلك المعهد في مصر يميز الوقف الأهل ، وكان لفقاهه يقررون أن شرط الواقف كنص الشارع فكان كثيرون يتخذون من نظام هذا الوقف وسيلة للتخلص من أحكام الميراث الثابتة في القرآن الكريم^(٩) » .

وهذه المقدمة أثر من آثار كتابة المقال والاشتغال بالمحاماة . كما نلاحظ أن هيكل يستخدم القاموس الجزئي ، وهذا شيء جميل ، ولكن ينقص من جماله أنه يستخدمه بحيث لا يظهر خادماً لأسلوب أبطاله في الحوار والسرد كل حسب تخصصه ، وإنما يظهر خادماً له هو كاديب هاولا ينسى حرفته حتى أثناء البعد عنها .

وإذا كانت قصة « كفارة الحب » وهي أول قصة في مجموعة هيكل « قصص مصرية » تمثل مرحلة التضج الفني لهيكل ، فإن هذه القصة تأتي في صورة (اعتراف) وهذا يظهر كثيراً في قصص هيكل كما في قصة « آباء وأبناء » ونلاحظ أن الرومانسية تغلف هذه القصة ، وهو الطابع الغالب على قصص هيكل . ولكن بطله « كفارة الحب » أكثر تطوراً وإيجابية ، فهي تحاول الحرب بما فرض عليها لتمش لحظات سعيدة مع عشيقها وهي تقول :

« نعم أحب هذا القاضي وكنت أتمنى أن أكون زوجاً له لا لهذا الرجل الأجنبي عقي ، وإن

خلط عقد الزواج بين جسمه وجسمي ، وإن كان بيننا هذا الولد الذي أحبه من أعماق قلبي ويحبه هو من أعماق أنانيته^(١٠) » .

أما في قصة « ولاء » فنجد « فريد » بطل القصة الذي يحب ابنة خاله « هزة » التي تحب لشخص آخر أكثر ثراءً بعد أن رفض خاله تزويجها له ، بحجة أنه فقير وغير قادر على أن يوفر لها المستوى اللائق بمعيشتها ، وتحرض « هزة » بمرض صديقتها ، فتدخل مصحة صدرية لعلاجها فيها ، وعندما تسوء حالتها يضطر خطيبها إلى فسخ الخطبة .. وبعد ذلك تتحسن حالة « هزة » الصحية ، ويجد فريد في ذلك مدعاة لفرحه وسروره ، ولكن تسوء حالتها مرة أخرى ، فيأمرها فريد على أن يظل مخلصاً لها بعد وفاتها . وتقوم « هزة » ويعتزل فريد الناس ثم يعود للحياة ليتعرف بفنائه قريبة « لمة » تدعى « ولاء » تحبه من كل قلبها . ولكنه يظل مخلصاً لطيبته الأولى .. ويعتزل الحياة مرة أخرى في بيت بعيد بالصحراء . حتى يحمله الناعى « خير موت ولاء » ولا تعرف السبب الذي جعل المؤلف يبتار الموت لبطليته وكأنه يعاقب بطل القصة بسبب عدم زواجه الثاني من ولاء !! ويعيش فريد ليترحم على عزة ووفاء^(١١) .

كما نلاحظ في قصة « ولاء » نوعاً من الخطابية لا يتحلمها الموقف الأدبي ، ولا التجربة المعبرة عنه . ويبدو أن سبب ذلك يعود أيضاً إلى تأثر المؤلف بمهنة المحاماة .. فنجد « فريد » بطل القصة يؤكد حبه للحبوبة في عبارات طويلة مثل الخطب - عندما أخبرته بأن خطوبتها قد فسخت ولمحت الفرحة على وجهه فداعبته قائلة : « هل أنت شامت في ؟ » ليرد عليها : « أنا عازمة أشمت فيك أنت ، وأنت حيأت وأعز من حيأت وانني لملئ ثفة اليوم أن للحب قدسية واجبة الاحترام . وهأنذا أقطع لك العهد من جديد أنفقطين أنت لى مثل هذا العهد صادقة ؟^(١٢) » .

أما في قصة « الحب الأعمى » التي تحكى قصة « عارف » الشاب المرح الذي يملأ أى مكان يجلس فيه بالبشاشة والفرح .. إذ يُفاجأ أصداقاً وأقارباً بأنه يتنقل من حال إلى حال آخر ، فقد وقع في هوى فتاة لمحب جيلة ، أخذ يصرف عليها بيزخ ، ثم تزوجها دون علم أهله . وبعد سنين من زواجه أصرت على الطلاق دون سبب معروف ، وبعد انتهاء شهر العدة فوجئ بزواجها من رجل آخر .. وكان يحكى قصته هذه بينما نستمع إليه صديقة تدعى « طيبة » . وما أن سمعت حكايته حتى أغرقت في البكاء ، ذلك أن قصته تشابه قصتها . واقترح

الأهل على كليهما أن يتزوجا ، ذلك أن المسألة التي جمعتها قد ترد السعادة لها . ففعلا تزوجا وعاشا في سعادة بالغة^(١٣) .

وقصة « الحب الأعمى » كما رسمنا إطارها تقدم من خلال اعتراف البطل (الراوية لها) وجزء آخر يقدم من خلال البطلة (الراوية أيضا) . والكاتب هنا يقع في عيب فني ، فهو لا يوضح لنا الأسباب التي دفعت زوجة « عارف » إلى تركه ووقوعها في براثن (جزار) بعد كل هذه السنوات التي عاشها معها وتغافى في حبها ، ونفس الشيء بالنسبة لبطلة القصة فلا نعرف السبب الذي دفع زوجها إلى تركها وزواجه من فتاة أخرى .

وهكذا نجد في هذا الجو الرتيب ، وتلك الأحداث غير المنطقية ، وماجد من قدرة الكاتب على استخدام عنصر التشويق والمفاجأة ، الذي يحدث التوتر النفسي عند القارئ ، ليشعره بالتأزم عند بلوغ الحدث إلى ذروته أو بالارتياح نتيجة التخفف من توترات الحدث فهل هذه الرتبة نتيجة الواقعية التي يحاول أن يضللنا بها هيكل لتأخذ القصة على علاقتها دون بحث عن مبررات لبعض المواقف الشاذة فيها ؟

إن الإجابة بالإيجاب ليست في صالح المؤلف . . لأن هناك فارقا كبيرا بين سرد أحداث حقيقية حدثت بالفعل ، ويمكن أن تكون مادة لصفحة الحوادث في مجلة أو جريدة ، وبين كتابة فنية لقصة قصيرة تهتم بالتركيز والتحديد كما تهتم بأن يكون الحدث القصصي له منطقته المقنع والمبرر فنيا .

أما قصة « يد القدر » - وهي كما يدل عليها اسمها ، فتحكى عن عباس الذي تزوج « هند » وعاشا في سعادة لا ينقصها إلا وجود أطفال بجانبهم يكملون هذه السعادة ، وقد حاولت الزوجة بشئ الطرق أن يكون لها طفل ، ولكن إرادة الله أبت . . وقرر الزوج أن يتزوج بأخرى لتنجب له طفلا . . وفعلا تم زواجه بأخرى وأنجبت له في المرة الأولى « بنتا » سعد بها ثم حملت مرة أخرى . وفي هذه الأثناء نشاء إرادة الله أن تحمل « هند » زوجة الأولى وتنجب طفلا جيلاً ، وتنجب الزوجة الثانية طفلة ثانية . ويعود عباس ليعيش مع زوجته « هند » .

وهذا كله بمشيئة الله ويد القدر التي يلخصها المؤلف في قول هند لزوجها : ترى لو أنك لم تتزوج ضروي ، أفكان الله يهب لي هذا الغلام الجميل ؟ ويرد عباس : إن الله في خلقه شئوناً وهو وحده الذي يعلم الغيب وهو أعلم العباد^(١٤) .

القضية القصصية عند هيكل :

يتفق نقاد الرواية والقصة على أن « الشخصية » أهم محور يجب أن يهتم به الكاتب ، وسوف نحاول أن نبين أهم السمات التي أبرزها هيكل في تصويره لشخصيات قصصه .

يلاحظ أولاً على شخصيات هيكل أن معظم أبطال قصصه من الشخصيات النسائية ، والمقصود بها تلك الشخصيات التي تطور الحدث وتؤثر في مجراه باستثناء قصة (شاهد الملك) .

وعناية هيكل بإعطاء المرأة دور البطولة في قصصه ليس جديداً ، فقد فعل نفس الأمر في روايته « زينب » و « هكذا خلقت » . وعلى هذا فإن تكتيك هيكل لم يتغير - وظل حضور شخصية المرأة صورية بارزة تؤكد الرؤية الرومانسية المسيطرة عليه أثناء كتابة الرواية والقصة .

كما نجد أن هيكل لا يهتم كثيراً بوصف النواحي النفسية لشخصياته بشكل واسع وكبير ، كما لا يهتم بالتحليل والتبرير ، وإنما تظل عنايته مركزة على بيان دور الشخصية في إدارة الحدث وبناء القصة . أي أنه يهتم بتاريخ الشخصية في القصة أكثر من اهتمامه بتصويرها من الداخل فكرياً ونفسياً .

فنجد بطلة « الأميرة الثانية » - رجاء ، تريد الزواج من شري لتحقيق لابنتها مستوى معيشيا لائقا ، وزهرة بطلة « بأصالحكم تؤحرون » فتاة أذل كبريائها شاب تريد الانتقام منه ، بل إن وفاة بطلة قصة « وفاة » تجعل بطل القصة يتصرف في كل شيء بتأثير من حبيته حتى وهي جثة في قبرها ، ويمنعه شبحها من الزواج بمن أراد .

وهناك ظاهرة أخرى هي أن أبطال هذه الأقاصيص محصورون في أفراد قلائل ، لأنه يركز على الأبطال فحسب . . فالأدوار الثانوية قليلة أو تكاد تكون معدومة فنجد في قصة « لله في خلقه شئون » أبطالها موزون ثم سوسن وأما حنان .

وقصة « يد القدر » لا تتجاوز هذا وزوجها عباس وأبائها وزوج أبيها ثم الزوجة الثانية لعباس .

وفي « الحب الأعمى » لاندج غير طيبة وعارف وكل الباقيين خلفية للمصورة والبطل في « شاهد الملك » فرد بعينه . وهذا قد يتناسب مع فنية الأقصوصة التي تركز الضوء على موقف معين وشخصيات محدودة .

والقضية في قصص هيكل - فيها عدا قصة « شاهد الملك » وقصة « ميراث » تتعلق بمشاكل الزواج وأمور الحب . فنجد الحدث يتجمع حول أب لا يريد تزويج ابنته ، عن أحبته كما في

قصة « وفاة » ، أو ابن لا يريد الزواج لأمه بعد وفاة والده كما في قصة « الأسرة الثانية » ، أو من فتاة في عمر الزهور لا تريد الزواج من شيخ في خريف العمر كما في قصة « لله في خلقه شئون » أو فتاة لا يقبل من غروبها أن يتزوجها كما في قصة « بأعمالكم تؤجرون » أو فتاة لا يقبل والدها تزويجها من أجنبي كما في « الدين والوطن » .

وعلى هذا النوال تسير قصص المجموعة في هذا الترتيب المألوف . وإذا كانت هذه المجموعة قد تناولت موضوعات نعتبرها نحن بمقياس هذا العصر موضوعات عادية . فلا بد من التنبيه إلى أن الكثير مما يبدو من أحداث هذه القصص اليوم طبيعياً وربما بديعاً لم يكن كذلك في الوقت الذي كتبت فيه هذه القصص . ذلك أن التطور السريع الذي طرأ على العلاقات الاجتماعية في مصر ، وعلى العادات والتقاليد التي تشكلها كاد يحجب عنا الشكل الحقيقي الذي كانت هذه العلاقات قد آلت إليه نتيجة لعصور طويلة من الجمود ، الذي أذن بالانقضاء منذ بدأت البعثات المصرية إلى أوروبا تعود في أواخر القرن الماضي .

التحليل النفسي في قصص هيكل :

هذه سمة من السمات الفنية التي اعتمد عليها هيكل في رسم شخصياته ، حيث نجد أن هيكل أجاد استغلال ظاهرة التحليل النفسي لأبطاله منذ وقت مبكر ، وقد ظهر ذلك في « كفارة الحب » . . يقول : « كانت تناهز الخامسة والثلاثين صباح الوجه حلوة الانتماسة أذن إلى القصر غير بدنية وغير نحيقة وكانت شفتاهما المتقدتان تزيدان ذكاه نظرها وتوحيان بالكثير من الماني » .

ونجد مثل ذلك في « زهرة » بطلنة قصة « بأعمالكم تؤجرون » فهي تفكر فيما تفعله وقد فقدت عفافها : « ماذا تفعل ؟ لقد زفرت الذم سخيلاً ليالي طويلاً ولكن الذم لن يرد » أسعد » إليها ولن يرفعها من الوهدة التي تردت فيها . . ليس أمامها إلا أحد طريقين . . إما أن تنتم من أسعد وإما أن تنتحر . . وبين تذهب للانتحار تحذنها هواجس شق وتنقل بفكرها بين أمواج البحر المتلاطمة وأفكارها المتعارضة . . وبعد طول تفكير وحيرة ، تردت مشتتة الذهن سقيمة الوجدان (١٥) .

كذلك نجد هذا التحليل في قصة « شاهد الملك » الذي يصفه بقوله : « وأصبح الثرى الوجيه يعيش حياة كلها خوف وقلق لإحساسه بخيائته الكبرى لشعبه » .

الزمان والمكان في قصص هيكل :

يلاحظ على هيكل أنه لا يهتم بالزمان قدر اهتمامه بالفكرة التي يعبر عنها ، ليوضح لنا مواقف تكشف عن ظواهر اجتماعية عطلته أو مضطربة ، فكأنما ينتقد هذه الظواهر دون أن يظهر لفظ النقد أو الرعظ في قصصه ، فهي رؤية فنية لا تهدف منها إلى الموعظة إن افترضنا أنه يعنيهها .

ويلاحظ أن د. هيكل منذ أقاصيصه المبكرة جعل الواقع المصري ميداناً لها والمشاكل الاجتماعية المصرية موضوعاً لها . ولذا نجد عنده أمثالا عامة وإن كانت تأتي في عبارات سليمة بالإضافة إلى الوصفات البلدية فحنان بطلنة قصة « لله في خلقه شئون » بعد أن فشل الطب في إنجابها الأبناء : « تذكرت صديقات لها تعوقن عن الحمل في شبابه ولم ينجحن في إرضاء أموتهن فلذهبن إلى مراغة سيدى المغاوري ، وإلى كنيسة ماري جرجس وتمرغن بهذه وتمسحن بأعتاب تلك ، فأنعم الله عليهن بالحمل لها ضرها لو صمتت صنيمن دون علم زوجها (١٦) » .

و « زهرة » بطلنة قصة « بأعمالكم تؤجرون » عندما تذهب إلى أمها بعد أن تكتشف أنها حامل وتصارع أمها بالحقيقة يقول : « وكانت الأم تصرف قابلة في قرية قريبة ، لها يمثل هذه الأمور خيرة ، وكانت تعلم منها أن الوسيلة لإجهاض الحامل أن توضع الرحي على بطنها ، وأن تدار حتى تنزل الجنين . . تلك طريقة قاسية ، بل وحشية وقد تؤدي بحياة الحامل قبل أن تتخلص من جنينها ولكن (١٧) » .

اللغة عند هيكل :

تنوعت الثقافة عند هيكل فقد ثقف نفسه أولاً ويعمق من الثقافة العربية ثم الإنجليزية والفرنسية ، وعلى هذا نستطيع أن نقول : إن هيكل الأدبي يميل في كتاباته إلى العناية بالأفكار والمعاني قبل الالفاظ مع المحافظة على السلامة اللغوية أو النحوية فهو في « ثورة الأدب » ينص على أن الأدبي في حاجة إلى إتقان اللغة ليستطيع اختيار اللفظ الذي يصلح للتعبير عن القصد تعبيراً دقيقاً وموسيقياً معاً . كذلك كان هيكل يرى أن دراسة اللغة لا تتصل بالأدب لذاته إلا من حيث هي كسء

الأدب ، (١٨)

وأسلوب هيكل في قصصه يجمع بين القوة والبساطة ، وبين السلامة والسهولة سواء في السرد أو في الحوار .

بكاترك ألا تدنسى فراش الزوجية؟ (٢٠) .

خاتمة :

يتضح من خلال هذا العرض التحليلي لقصص هيكل القصيرة .. أن مجموعة « قصص مصرية » إسهام متواضع في تاريخ القصة القصيرة المعاصرة ، لأنه قدم قصصه في عام ١٩٥٠ بعد أن كانت القصة القصيرة قد قطعت مرحلة متطورة على يد كل من محمد تيمور ، ويحيى حقي ، وعمود البديوي ، ونجيب محفوظ .. وغيرهم كثيرين .

وإذا كنا نحس فارقا كبيرا بين رواية « زينب » وبين قصصه القصيرة فالأولى رواية جيدة ، ونقطة هامة في تاريخ الرواية العربية ، بينما هذه المجموعة القصصية متواضعة إلى حد كبير . ولعل السبب في هذا هو أن هيكل عاد إلى القصة بعد انقطاع طويل في عالم الصحافة والسياسة والكتابة التاريخية في إطار الشخصيات الإسلامية . لقد كان هيكل شخصية موسوعية في العمل والإنتاج ، وربما لو تفرغ للأدب لكان له شأن آخر .

القاهرة : بركام رمضان

كما في قصة « كفارة الحب » فتقول البطلة بعد أن زفت لزوج لا تحبه : « وزفت إلى زوجي فلم يك إلا أيام حتى رأيته يبلى لي من صنوف المودة ويفقد علي من نفيس الحلى والثياب ما جعلني كلما أقبلت علي أب أقبل يده قبلة شكر وأعترف بسايغ جميله (١٩) .

نجد ذلك أيضا في قصة « بأعمالكم تؤجرون » في الحوار الذي دار بين بطلة القصة « زهرة » التي أسلمت نفسها لمن تحب « أسعد » الذي ذهب إليه تطالبه بالزواج كما وعدنا . وكان بينهما هذا الحوار :

أسعد : ليتني أستطيع فأت لك لأرعب تعلمين أنني خطبت ، ولا أقدر أن أتزوج التتين .
قالت : لكنك وعدتني بالزواج قبل أن تحطبت .

وأجابها : وهل يصح للفتاة الشريفة المتعالية المستزة بكبريالها أن تسلم نفسها قبل أن يعقد زواجها ؟ ذلك يا فتاتي هو ما جعلني عل أن أخطب بعد الذي كان ، فإن من تبجح عرضها بكرا ، لا تؤمن عليه ثيبا ومن لي وقد دنست طهر

الهوامش :

المصادر والمراجع :

أولا : المصادر :

- ١ - محمد حسين هيكل : قصص مصرية - النهضة المصرية ١٩٦٩ .
- ٢ - محمد حسين هيكل : زينب مناظر وأخلاق ريفية - دار الهلال .
- ٣ - محمد حسين هيكل : في أوقات الفراغ - النهضة المصرية .
- ٤ - محمد حسين هيكل : ثورة الأدب - النهضة المصرية .

ثانيا : المراجع :

- ١ - رشاد رشدي : فن القصة القصيرة - الإنجلو (١٩٥٩)
- ٢ - سيد الساج : اتجاهات القصة المصرية القصيرة - دار المعارف ١٩٧٨ .
- ٣ - طه وادي : د. هيكل : حياته وتراثه الأدبي - النهضة المصرية ١٩٦٩ .
- ٤ - طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة - دار المعارف ١٩٨٠ .
- ٥ - عمود حامد شوكت : الفن القصصي في الأدب المصري الحديث - دار الفكر العربي ١٩٥٦ .

- (١) طه وادي : د. هيكل وتراثه الأدبي
- ط. النهضة المصرية ١٩٦٩ ص ٣٠
- (٢) الفن القصصي : د. عمود شوكت ص ٢٢
- (٣) لجر القصة المصرية : يحيى حقي ص ٣٨
- (٤) محمد حسين هيكل : زينب - مناظر وأخلاق ريفية ص ٩
- (٥) محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ص ١٠٠
- (٦) فن القصة القصيرة : د. رشاد رشدي ص ٩
- (٧) محمد حسين هيكل : قصص مصرية ص ٩٩
- (٨) هيكل : قصص مصرية ص ٧٦
- (٩) هيكل : قصص مصرية ص ٧٦
- (١٠) هيكل : قصص مصرية ص ١٢
- (١١) هيكل : قصص مصرية ص ٨٠
- (١٢) هيكل : قصص مصرية ص ٨٩
- (١٣) هيكل : قصص مصرية ص ٦١
- (١٤) هيكل : قصص مصرية ص ٦٠
- (١٥) قصص مصرية ص ١٣٩ - ١٤٠
- (١٦) هيكل : قصص مصرية ، ص ١١٥
- (١٧) هيكل : قصص مصرية ، ص ١٣٤
- (١٨) هيكل : ثورة الأدب ، ص ٣٥
- (١٩) قصص مصرية ص ٦
- (٢٠) هيكل : قصص مصرية ، ص ١٤٠ - ١٤١



وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
كورنيش النيل - بولاق - القاهرة
« سنادى الكتاب »

تعلن الهيئة المصرية العامة للكتاب عن افتتاح مشروع :

«نادى الكتاب»

الذى يضمن لك تكوين مكتبة شخصية في بيتك من الكتب التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب في مختلف فروع المعرفة (آداب - فنون - علوم - سياحة - اقتصاد - إسلاميات - تراث - أطفال)

طبيعة النادى

١- تحصل كل شهر قائمة بالكتب المختارة التى يضمها النادى لتتخذ منها ما يناسبك .

٢- يضمن لك النادى وصول عشرة كتب في كل شهر من الموضوعات التى تختارها بسعر التكلفة ويجمع يصل إلى ٥٠ ٪ .

٣- قيمة الاشتراك في النادى جنية واحد في العام مقابل كرتي العضوية والحق في الحصول على مجموعات من كتب النادى المتوفرة كل أول شهر .

تعليمات الهيئة العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة / د. محمد رحمان

استمارة اشتراك نادى الكتاب



الاسم :

العنوان :

الموضوعات التى ترغب القراءة فيها



الشعر

- | | |
|-----------------------|------------------------------|
| عبد الرزاق عبد الواحد | ○ الاختيار |
| محمد سليمان | ○ المرايا والمخاطبات |
| محمد آدم | ○ أشياء صغيرة |
| أحمد محمود مبارك | ○ قبل الشروق |
| محمود ممتاز الهوارى | ○ اخوة يوسف |
| أحمد محمود مبارك | ○ قبل الشروق |
| عادل فرج | ○ أغنيتي أنت |
| عماد حسن محمد | ○ الأبحار في الزمن الخطر |
| إسماعيل محمد السبع | ○ الضحك لحظة السقوط |
| محمد سليم | ○ حكايتان عن الليل الطويل |
| أحمد عبد العزيز | ○ النقش على تمثال عبد الرحمن |
| فولاذ عبد الله الأنور | ○ الحبيب الذي قتلتته |
| عماد غزال | ○ رؤى ما قبل السقوط |

الاختيار

عبدالرزاق عبد الواحد

« مهداة إلى الشهيد صدام لازم »

كيف صافيت نفسك ؟
 ما قلت يوماً سأكتبُ إلا تملكك الخوفُ
 كل البدايات تفضي لنفس النهاية .
 لكنك العمر تفرغ من معبر الموت بينهما
 كيف صافيت نفسك ؟
 كنت توقظ أسئلة يقشعها لها القلب
 حتى ليصبح جلدك غابة شوك
 وتبحث عن أيما مأمن في جواب محاوله
 والقصيدة تنمو
 تمد أصابعها في جميع الشروخ التي
 فتحتنا الهواجس
 تورق

تلتف أغصانها حول روحك
 تغدو وبينك والموت نبضة قلب
 وينبضها
 كيف صافيت نفسك ؟
 إن الهواجس غافية
 والمخاوف أرضيت جلدك من فوقها
 فهي آمنة
 هل ستوقظها ؟
 بل سنكتب
 أدري
 وأدري بأن أحاول أن أنجب هذا الأسى
 عبثاً

أُنْكَارُ ؟

جاوزت حسين عاماً

وها أنت ذا

كلها قلت شعراً تجبرت

حتى كأنك من حجر
وتجبرت

حتى كأنك تلبس جلد أخيل
ودافعت أدنى الوسوس لا ترتقى كبرياءك
رعدتها

خائفاً كنت ؟

أم بطلاً ؟

إن أبطال أهلك لا يدعون ألوهية
أرقوا ..

قلقوا ..

عاشروا في الخنادق كل تفاصيل أحزانهم

ومسراتهم

ثم حين يعيشهم الموت

كانوا يلاقونه بشراً

.. لا ..

من يجرؤ أن يزعم هذا ؟

إني أبصرت مصارعهم

درأيت إليهم

يركض وأحدهم

ومنيته تركض هاربة

حتى يمسخها

فيصبح بأعلى صوت :

هذا موت

ويموت ..

من يجرؤ أن يزعم أن بني أمي ماتوا بشراً ؟
أفأستنطقهم ؟؟

من يرضى منهم أن يتخلّى عن مجدهم
فيكلمني ؟

غير أني أبصرت محمود

وهو يشد على موته بأصابعه العشر

كان يجذني ويحج دماً

وتوسلت أن يستكين ولو لحظة ..

كان يجذ العراق بأجمعه يتدفق من فمه

كيف أملك إسكاته ؟

.. ها أنت بدأت

في لحظة نسيت ما حولك

أغلقت كل منفذ يوصل منك أو إليك

في لحظة تصبح عملاقاً وأنت الذبيح

تغدو بنقل جبل

وكتت قبل لحظات ريشة تعصف فيها الريح

شككت اللغة الآن فيألني

ونشرت الكلمات بيارق

وتحفزت لتقتل أو تقتل

.. أوقفني إن تجرؤ

لم أملك أن أوقف محمود

رغم كل التوسل

بالموت خط قصيدته

قل لدقي الشهادة إن يسكت الآن

إن تستطع

وهبك استطعت ..

هبك مزقت هذي السطور

وكسرت هذا القلم

هيك الغيت هذا الألم

إن محمود ما عاد جرحاً ودم

إنه الصوت في داخل ..

كل حشيرة

كل حرف وكل اختلاج بأوصاليه

صار بعضي.

يوم أقضى.

بعض محمود في داخلي سوف يقضى.

ولهذا ساكنة

— وإذن أنت منشغلٌ

— سادون كل ارتعاشاته

— وإذن فجميع الذرى قلته عبثٌ

كل مكرمة قالها وهو ينزعُ

— صافيت نفسك !

— من أين أتى بتلك المروءة محمود ؟

والوجع المتكبرُ حدّ التآلُفِ

من أين أتى به ؟

— عبث .. عبث ..

— إنني أسمعُ الآن صوتك

أبصرُ جحظة عينيك

شكل انطباقه فكرك

والدمُ ينبعُ من منبِت الضرسِ في الشفةِ المستقرّةِ

بينهما

وانت تواصلُ تسجيلَ صوتك حرفاً فحرفاً بذاكرتي

أفتذكرُ محمود كيف بدأت حديثك ؟

حدقتُ في

إلى الآن أجهلُ إن كنتُ أبصرتُني فتحدّثتُ

أم كنتُ تهذى

ولكنني أتذكرُ حرفاً فحرفاً جميعَ الذي قلته ..

نظرتُ إلى مليّاً

كأنك تذكرني

أو كأنك تتكرري

ثم قلتُ وعينك شاحصة :

كنتُ أصرخُ

لا أتذكرُ ماذا نطقْتُ

ولكنني كنتُ كالوحشِ أصرخ ..

كانوا مثاث ،

وكنا بشقّ ثلاثة مستوحدين

ميت .. وجريح يحاول أن يتخلّصَ من يديه

بعد أن ظل لا شيء يُسكها

غير جليدة مرفقها

كان يشتمُ

لكنه ظلّ يطلق نيران رشاياه

حين حاولت تضميده صاح بي غاضباً :

دع يدى

إن خزان رشايتي فارغُ

فاعني على مليّه

لم تكن نبينُ منهم سوى خبط أقدامهم في الصخورِ

وصراخهم بين دفقة نارٍ وأخرى

حين ناولتُ جسامَ رشاياه

لم يعد بدأ

لم يجب حين ناديتُهُ

فصرختُ

وأطبقتُ كفى فوق الزنادين

أصرخُ والنارُ تصرخُ

حتى سكنا معا

في ضياء الغيشِ

كنتُ منكفئاً .. غائم المقلتين

أتأملُ أكوامَ قتل أمانى

وفي خندقي جثتين

أتراى تجبرْتُ محمود .. ؟

هل قلتُ عنك ولو خيراً أنت تجهله ؟

هل رسمتُ ولو صورةً أنت تنكرها ؟

أفألفتُ فيك فحملتُ تلك المروءة وزر ادعائي ؟

عنتي هذه الآن أم كبريائي ؟

أن خمسين عاماً من الهم ..

خمسين عاماً من الدعم والدم

خمسين عاماً تقاثل عن نفسيها

أنها وجدت لحظة الصدق

فانفجرت كل أورامها

أتقبلُ كل نتائجها الآن

حتى ولو كان موتاً كموتك محمود ..

— ما أسرعَ ما تركضُ للموت

تختصرُ الدربَ إليه

وتهم عليه

يُمكنني أن أسدلَ جلدِي فوقِ هواجسِي الآنَ
 ياما أبصرتُ الشيطانَ
 يلعبُ في الأسواقِ
 بكلِّ ما يُعرَض من أوراقٍ
 قد يريح الرِّهَانُ
 لكنَّه هيهاتَ يستطيعُ أن يصرخَ مفعجاً من الأعماقِ
 يا عراقُ !

وصدام لازم شقِّ بصرخته رثَّة الأرضِ أجمعها
 أفتُرهم نفسك أني اختَصِر الدُّربُ ؟
 أبحثُ عن أُمَّا جَنَّةٍ لأرسمها بطلاً ؟

يا رصاصاً على كلِّ أرضٍ يطيشُ
 كم نفذتُ إلى قلبِ مستضعِفٍ
 كان أقصى أمانِيه أن يعيش !

ولكنَّه الدربُ
 كتبها لحظة المعبرِ الصُّعبِ
 كلُّ ما كان بعد رسالةِ صدام لازم
 كان الصِّدى
 والرسالةُ كلُّ المدى

ما الذي جالَ في ذهنِ صدام لازم لحظتها ؟
 بعد أيِّ صراعٍ
 وأيّ معادلةٍ
 صار موتُكَ صدام لازم عدلَ حياتكَ أجمعها ؟
 عدلَ أهلِكَ ، بيتِكَ . . الذكرياتِ المحيِنِ
 أدمعِ زوجتكِ الأمَ ، بسمَةِ شمسِ الصباحِ لعينيكِ ،
 ضحكةِ أطفالِكَ الأمنينِ . .
 كلُّها أصبحتْ عُرْفاً
 والعراقُ تلالاً في طرفِ
 وتوسَّطَ موتُكَ بينها

كانَ الموتُ كذا . .
 شربةَ ماءٍ تشرَّبها
 ثم تغفو
 وتنهضُ من بعدها بطلاً . .

هكذا تنجبرُ
 تأتي لأقسى التجاربِ
 تمسكها من نهاياتها
 افتعروا أيُّ المسالكِ يسلك من يقبلونَ
 على الموتِ ؟
 - أعرِفُ صدام لازم
 لم يأتِهِ الموتُ في غفلةٍ
 أو بطرفةِ عَيْنٍ
 ولا اختَصِر الدُّربُ
 إلا بمقدار ما خطَّ تلك الرسالة

رَضِعَ الموتُ في متناولِ جراتِهِ
 ثُمَّ حاصِرُهُ
 - وتوهَّمتُ أن شهادتَهُ محضُ موتٍ
 كان المسافةُ بينها ليس فيها سوى
 وقعِ أَقْدابِهِ
 - الويلُ لكُ
 ما قال ما تقول حتى الله
 كأنما كُلِّفَت أن تُفرِّغَ حتى الموتِ من فحواه

أينا الآنَ منهمُ بالشَّاهلِ ؟
 هلدى القصيدةِ وهي تقطَعُ أوردى
 ثُمَّ تمطرُها واحداً واحداً ؟
 أم وميضُ ابتهايكِ
 يبرقُ لكنَّه خلبُ ؟

يُمكنني أن اتجنَّبُ
 يُمكنني أن أسكتُ
 لا أغضبُ أو أغضبُ

وتوازنت ..

لحظة بدء الرسالة صدام لازم

كنت تسمي لكل المروءات أسماءها

كل شيء غداً حلماً

غير شيئين كانا الحقيقة أجمعها :

العراق وموتك

ثم يسألني هاجسي :

كيف صافيت نفسك ؟

هل كنت صافيت نفسك صدام لازم

حين تحيرت ؟

لم كان مجذك أنك الغيتها

ووضعت العراق بديلاً !!

العراق : عبد الرزاق عبد الواحد



شعر المكرايا والمخاطبات

وحقول من الماء ترقص فيها التماسيح ،

والمملكات ،

فألتف باسمي . .

وأقعد في حلقات الدخان أشق جُذوعاً

أمدّها بين ضوءين ،

أستقبل الناطحات ،

أدس يدي في رمال الحقيّة ،

حين تمد الرياح أصابعها في القطار

فتكنس السنة الراحلين ،

وأبقى وحيداً . . .

أقص على حجرات الرصيف

حكايا السُفر .

مرأة :

كان الجندي غريقاً في مقعده

شارته تمسك خبزاً ،

وعصافير دم ،

وفضاء ،

والسيلة السمراء تعلق في أذنيها قمر الرمل ،

وتقرأ سور القهوة

مرأة :

تاج من النار يطغو على المدحنة

وجذوع . . مُشْتة في رماد العيون ،

وكنا نقاوم أوقاتنا بالنعاس ،

يُطل القطارُ على قرية

فتلوذ الجواميس بالصمب ،

ترشق أذانها في الفضاء

وتندس في وِجَل ،

واليمام يغادر

ينسى تسابيحهُ ويحلّق

والقطط المنزلية فوق السطوح ،

وخلف النوافذ ترتق أحلامها وتتن ،

رجالٌ على حافة العمر . . يرمون أسنانهم

يحفرون . . يُنيمون نخلتهم فوق حدى قناة

وكنّت أحلّق . . .

أفرا أيامهم وأسافر

أصعد في رجرجات القطار

وأضحك من لحية تستطيل ،

وتنبّت في عتبات البيوت ،

يُطل القطارُ على قرية . .

والأطفال يلقون خناجرهم في أوراق الدرس
وينطلقون .

وكنْتُ أفتشُ عن قُبلةٍ في قدميْ

أفتشُ عن قُبلةٍ . . .

وأصلُ . . لِمَاءِ غَافِيَةٍ

أَسْحَبُ مِنْ ذَاكَ رَقِيَّ رَقاً مُصَفَّراً

أَسْحَبُ شَجْراً

أَعْضَاءُ لِلتَّائِيثِ وَأَعْضَاءُ لِلتَّذْكِيرِ .

وَأَقْفُرُ . . حِينَ . . يَمِيلُ الْجَنْدِيُّ

فَتَهْوِي نَارٌ مِنْ عَيْنَيْهِ ،

وَنَارٌ مِنْ أَذْنِيهِ ،

وَأَغْرِبَةُ . .

فَأَقْصُ عَلَى نَفْسِي قِصَصاً

وَأَنَا . . .

أَنَا . .

وَأُحْطِ .

مرآة :

« حِينَ تَقْعَدُ الرِّيحُ عَلَى حَافَةِ النَّافِذَةِ

أَسْتَنْدُ إِلَى وَأَكْتُبُ

سَيْدِي النِّهْرُ

الْغُرْبَانُ هُنَاكَ

سَيْدِي الشَّجَرَةُ

الْغُرْبَانُ هُنَاكَ

أَسْتَنْدْتُ إِلَى الْبَحْرِ غُرُوبِي

وَأَسْتَنْدْتُ إِلَى الصُّخْرِ غُرُوبِي

وَأَسْتَنْدْتُ إِلَى الْحَرْفِ شِقْ ذِرَاعِي

مُسَلِّحٌ أَنَا بِالْخَوْفِ وَالْدُخَانِ وَالْقِسْوَةِ . .

أَرْتَعِشُ قَلِيلاً

حِينَ أَدَسَ الصَّرِخَةُ فِي صَنْدُوقِ الرِّيحِ ،

تَسَافِرُ خَلْفَ الْوَجَعِ الْأَعْشَابُ ،

يَسَافِرُ طِفْلٌ فِي الْعَائِلَةِ

أَرَى الْأَشْجَارَ تَحْدُقُ فِي الْكَلِمَاتِ ،

تَمْدِيداً

وتفك خيوطَ الوجه ،

أرى الأنهارَ تنفجرُ غُرُفاً

تنحازُ إِلَى قِطْعِ الْحَارَاتِ

فَأُسْكِبْتُ خَوْفِي

وَأَمِيلُ عَلَى النَّافِذَةِ

أُصِيبُ نَحْوَ جَنَاحِ مَفْرُودٍ فِي الْقَلْبِ ،

أُصِيبُ نَحْوَ غُرَابٍ يَتَلَصَّصُ فِي الْمِيدَانِ ،

وَأَكْتُبُ فِي وَرَقَاتِ الرِّيحِ

أَنَا مُتَنْظِّرُ . .

حَدَى لَهَبِ الْعِشْقِ

وَقَوْسَى غَضَبٍ .

وَيُصَفِّرُ عَامٌ

وَهُوَ يَجْرِي صِنَادِيقَ الرَّمْلِ عَلَى سَاقِيْ ،

يُصَفِّرُ عَامٌ

وَيُشِيْ عَلَى خَشْبِ الشِّبَاكِ

يُصَفِّرُ . . وَالْغُرْبَانُ عَلَى أَعْمَدَةِ الْجِسْرِ ،

تَحْلُقُ فِي الشَّرَفَاتِ

تُلْفُ الْمَاءُ بِأَجْنِحَةٍ وَمِنَاقِرٍ ،

فَأَقْعَدُ فِي النَّافِذَةِ أَمْدَ الصَّرِخَةِ ،

أَسْكِبُ فِي صَنْدُوقِ الرِّيحِ دُمّاً . .

وَأَقُولُ سَيَقْرَأُ هَذَا النِّهْرُ

سَتَسْمَعُ تِلْكَ الشَّجَرَةَ ،

أُضْرِمُ غَضِي . .

وَأَهْزِ الْغَيْمَةَ ،

أَطْعِنُ وَجْهًا يَتَلَوَّى فِي الْعَيْنَيْنِ ،

وَمَطَرًا مِنْ أَغْرِبَةٍ

وَأَقُولُ سَيَاتُونُ

أَنَا مَفْرُوسٌ فِي ذَاكِرَةِ النَّهْرِ ،

وَأَحْدَاقِ الْأَشْجَارِ ،

عَنَاوِينِي فِي أَرْجُلِهِمْ

وَيُصَفِّرُ عَامٌ

يَتَدَلَّى فِي الْحَارَاتِ بِلَا فَاتِحَةٍ

يَتَلَوَّى . . .

ينث رملاً . . . ،

ووطاويط

فأغلغ نافذتى .

مخاطبة :

أقومُ

أو أنامُ .

أو أدور فى زجاجية ،

أنا الذى رأيتُ أيها البعيدُ ،

هاهى الجهاتُ تحت القلبِ

هاهى البلادُ ،

سافرتُ بى البحارُ لم أرقُ رجلى فى سفينةٍ

ألقيتُ وردةً على حينها وقفتُ خارج الصفوفِ وانتبهتُ ،

نجمةٌ فى الصُفِّ . . ،

قريةٌ تطوفُ ،

ترعةٌ تشد خلفها اليمامُ ،

حينما سألتُ قال لى الفؤادُ ،

لا تدعُ للظن سبكةً إليك ،

إنهم يمشونُ

تهجر البلادُ نفسها . . !!

ويستريح من أحشائه البذنُ .

مخاطبة :

فى وسعك الآن أن تستديرَ ،

فلا ماءً فى النهر لا ظلٌ للشجراتِ

وفى وسعك الآنُ

أن تنخفُفَ ،

تسقط أعداءك النائمين على حافة القلبِ ،

مستسلمين لتيجانهم ووقار الخطيئةِ ،

فى وسعك الآن أن تفتَحَ ،

تستقبل الفجرَ فى وجعٍ

وتصد الشوارعُ

ترمى إلى حجرٍ قلَّةَ

وتشق الجحيمَ

تخلصُ أرضك من لغةٍ لا تضىء السواعدُ ،

فى وسعك الآن أن تقرأ البحرَ ،

تهوى وتقرأ

تطفو وتقرأ

صوتك فى شبكاتِ الفضاءِ يُليسمُ ريحاً

ويستدرج الطيرَ

فى وسعك الآنُ

أن تترجُلَ ،

تأوى إلى جبلٍ

تنهدلُ منه المياهُ

تُحسِّطُ شعركَ ،

تنهزُ فيكُ

تزيح الطحالب والميتينَ ،

فتبدأ من أولِ . . .

كأنساً زمناً

ومقياً على أذرع الماءِ بوابةً للفَرَحِ .

أشياء صغيرة

محمد آدم

أَخَذَ الْعُصْفُورُ الْبَرِّيَّ ، يُنْقَلُ خُطْوَتُهُ ،
مُخْتَالًا ،
تَحْتَ بَسَاتِينِ اللَّوْزِ ،
وَأَشْجَارِ التِّينِ ،
تَوَقَّفَ بَرَقَةً ،
ثُمَّ اهْتَرَأَ ،
وَدَارَ حَوْلَيْهِ ،
وَرِيحٌ يَنْفُضُ مِنْ فَوْقِ جَنَاحَيْهِ ،
الْبَنِينَ ،
الْقَطَرَاتِ الْبَيْضَاءِ الدَّافِقَةِ ،
يَلْطَحُ اللَّيْلُ الدَّائِكِينَ ،
كَانَتْ أَشْجَارُ الْكَازُورِيْنَا ،
عَالِيَةً ،
تَطَارِحُ .. مُثْقَلَةً بِالرِّيحِ ،
وَبِالْتَّلَجِ ،
الْمُتَعَلِّقِ بِذَوَائِبِهَا ،
مُتَهَمِرًا ،
طُولَ اللَّيْلِ ،
وَكَانَ الطُّفْلُ الرَّاقِدَ فَوْقَ فَرَاشِ الْقَشِّ ،
وَأُورَاقِ الْخَلْفَاءِ

(طُقُوسٌ)
نَظَرَ الرَّجُلُ الْأَشْيَبُ صَوْبَ الْكَازُورِيْنَا
الْعَالِيَةِ ،
وَلَوَّحَ بِذِرَاعَيْهِ لِسَيِّدَةٍ تَعْبُرُ جَسْرَ
النَّخْلِ ،
وَتَنْسِيحُ مِعْطَفَ قُطْنٍ شَتَوِيٍّ ،
وَتَغْنِي أَغْنِيَةً مُتَكَرِّرَةً مَرَّحَةً ،
« نَامَ ...
يَا ... حَبِيبَ ... بِ ...
نَا ...
نَامَ ...
يَا حَبِيبِي ...
نَامَ »
لِصَّبًى ، يَتَقَلَّبُ فَوْقَ فَرَاشِ الْقَشِّ ،
وَأُورَاقِ الْخَلْفَاءِ
الْخَضِرَاءِ ،
الْخَشِينَةِ ،
سَارٍ لِعَبْدَةٍ خُطَوَاتٍ ،
الْآنَ سَمَطِيرٌ ، ...

وَكَاثَتْ كُتْلُ الْغَيْمِ ،
مُعْبَأَةٌ ،
تَرْكُضُ ، وَتُعَادِرُ أَبْنِيَهُ ،
وَمَاذَنْ ... ،
وَقِلَاعٌ ... ،
وَتَرْحَلُ نَحْوَ نَهَايَةِ لَا شَيْءٍ .

(قَنَاصٌ)

قَنَاصٌ يَبْعُدُ عَنْ دَائِرَةِ الْبَحْرِ
بِمَتَرَيْنِ ،
وَيُذَقُّ قَنَاصٌ ، يَبْعُدُ عَنْ
حُلُمِ الْقَلْبِ
بِنَائِيَةٍ ،
هَلْ جَاءَتْ زَهْرَةٌ دَفَلِ ،
بِالْأَطْفَالِ
إِلَى الْمَلْجَأِ ؟
أَمْ أَنَّ رِصَاصَ الْقَنَاصِ ،
تَوَلَّى
تَوَزِيْعَ الْحَبْرِ الْمُعْتَادِ
عَلَى جِثِّ الشُّهَدَاءِ ؟
الْقَنَاصُ ، يُنْظَفُ مَاسُورَةٌ
بِذَفْعِهِ ،
بِيَمَامِ الْأَطْفَالِ ،
(كَانُوا يَنْطَلِقُونَ - بِطَيَارَاتِهِمْ
الْوَرَقِيَّةِ -
فَوْقَ الْجِسْرِ ،
وَيَتَحَدَّثُ بِعَظْمِ الْأَطْفَالِ
إِلَى جَارَتِهِ ،
مُحْتَذًا -
أَنْ تَفْتَحَ شُبَاكَ الشَّرْقَةِ
حَتَّى يَرَاهَا
لَوْ حَفَظَتْ
قَبْلَ الْقَصْفِ)
هَلْ مَاتَتْ سَوَسُنٌ ، قَبْلَ جَلِيبِ
الصَّبْحِ الذَّاقِوِ

الْحَضْرَاءِ
الْحَشِينَةِ ،
يَنْظُرُ صَوْبَ الشَّمْسِ الْمُتَسَلِّلَةِ ،
إِلَى سَطْحِ الْمِرَاةِ ،
الْمَغْبَرِ ،
يَتَابِعُ أَغْنِيَةً - مُتَكَرِّرَةً - مَرِحَةً ،
(نَامَ يَاحْيِيي نَامَ

.....

.....

نَامَ يَاحْيِيي نَامَ ،
قَالَ الرَّجُلُ الْأَكْشَبُ :
حِينَ يَجِيءُ الصَّبْحُ ،
سَيَفِرُّ هَذَا الْعَصْفُورُ جَنَاحِيهِ
وَيُرْفِدُ تَحْتَ الشَّمْسِ ،
لِيَنْعَمَ بِالْذَفْعِ
وَبِالْحَرِيَّةِ ،
لَوْحٌ لِلْكَارِزِينَا الْعَالِيَةِ ،
وَالسَّيِّدَةِ ،
تَغْنِي أَغْنِيَةً
- مُتَكَرِّرَةً -
مَرِحَةً
(نَامَ ...
يَا ... حَبِيبُ ... ي ...
نَا ...

أَمْ ؟
أَحْكَمَ أَرْزَاقَ السُّتْرَةِ ، حَوْلَ الرَّقِيعَةِ ،
ثُمَّ تَوَلَّى لِلظِّلِّ الْمَصْفُورِ ،
فَضَجَّكَ الطُّفْلُ ،
وَكَانَ الْعَصْفُورُ الرَّاقِدُ فَوْقَ قِرَاشِ الْقَشِّ ،
وَأَوْرَاقِ الْحَلْفَاءِ
الْحَضْرَاءِ
الْحَشِينَةِ ،
يُولِجُ فِي قِيَمِهِ الْمُنْقَارَ ،
وَيَقْفِرُ ،
ثُمَّ يَحْطُ عَلَى قَدَمِ الطُّفْلِ ،

سَيِّدَةٌ ، تَتَخَبَّطُ فِي الدَّمِ الْمَتَزَوِّبِ
 الْحَارِّ ،
 قُبَيْلَ الْفَجْرِ ،
 بِجَنْبِ الرِّضَاعَةِ
 مَلَأَى
 بِدَمَاءِ الطِّفْلِ
 وَتَنْظُرُ صُورَ الشَّهْدَاءِ
 مَعْلُوقَةً ،
 فَوْقَ جِدَارٍ مَهْدُومٍ
 وَالْقَنَاصِ ، يَسْلُمُ نَوْبَتَهُ ،
 كَيْ يَبْدَأَ
 آخِرُ فِي الْقَصْفِ
 (مُحَاوَلَةٌ)
 فِي الْحَدِيقَةِ ،

بَيْنَ الْمَرَّاتِ ، وَالشَّجَرِ الْكَسْتَنَائِي ،
 كَانَ يُعَدُّ الْقَرَّاشَاتِ ،
 طَائِرَةً ،
 وَمُحَاوِلُ أَنْ يَتَصَيَّدَ ،
 وَاحِدَةً ،
 فَجَاءَتْ ،
 كَانَتْ الْمَرْأَةُ مُظْلِمَةً ،
 وَالْقَرَّاشَاتِ ،
 أَسْرَعَ ،
 مِنْ وَمَقْصِدِهِ الْبَرْقِ
 وَالشَّجَرُ الْكَسْتَنَائِي ،
 بِحَمَلِ
 كُلِّ فِرَاشٍ الْحَدِيقَةِ .

الفاهرة : محمد آدم

فتيل الشروف

أحمد محمود مبارك

كفكفى دمك الآن . ،
 حان . ،
 رحيل الزمان الحزين . ،
 وحان إيّاب هديل الحمام لسمع السنين . ،
 وحان مرور شفاء الربيع على صفرة الياسمين

كفكفى دمك الآن .
 آت إليك
 ويصحب خطوى شعاع . ،
 يزيل غبار القنامة عن وجنتيك ،
 ويصهر تلك القيود التي أرهقت ساعدك . ،
 ويزرع أزهاراً نوّجاً على صفق مقلتك
 وبين ضلوعى يراع
 سيكتب فوق جبين السنين . ،
 لكى يقرأ العاشقون ،
 إذا ما طوانى المنون - حكايا . ،
 تعيش برغم نزوح قطار الليالى
 وتطعم ضوء اليقين ،
 إذا ما اخترت غيوم الزوال
 وتلقى النذير على مسمع الظالمين ،
 غير درب قريب

إنها رحلة العمر . . ،
 جُئْتُ الدروب التي كل أنهارها . . ناضبات . ،
 وكل الثمار بأشجارها . . جمرات . ،
 وكل الهواء بأرجائها نفعه من هيب . ،
 وجبت البحار التي مدد الأخطبوط مئاث الأيادى بها ،
 والهلاك يعيش فى مائها . ،
 والظلام استوى حاجباً شطها . ،
 ثم أصبح لم يبق بين تلامس رمشى ورمشك فى قبلة ،
 غير درب قريب

الإسكندرية : أحمد محمود مبارك

إِخْوَةُ يُوسُفَ

محمود ممتاز الهواري

لن أتراجع حتى آخر قطرة زيت

قال الثاني :

لن أتصالح ..
حتى آخر حَجَرٍ ..
يسند ركن البيت

قال الأول :

— وهو يشد إليه زنابداً —
سوف أقاتل ..
حتى آخر طفل يولد .. !

قال الثاني :

وأنا أكثر منك عنادا
سوف أحارب حتى آخر أم توجد
قال صديق للأخوين ..
« يلقى تحت القدم رمادا »
وأنا أبقي بجوار كما ..
أفتح للأسلحة مزادا
حتى آخر ومضة زيت
حتى يسقط كل البيت
حتى الموت !

- ١ -

لست سعيدا ..

لا في الحب ..

ولا في الحرب ..

لأنساني ..

كيف أضلّ الليل خطاك ..

واسأل قبل .. إخوة يوسف ..

لم ألقوه هناك .. بعيدا

ينشج في الظلماء .. وحيدا

يلذف دمع العين ..

ودمع الروح ..

ودمع ضياع الحب

واسأل أيضا ..

قاع الغربة ..

قاع الجب

علك تسمع فيه وجيبا ..

أرحم من دقات القلب

- ٢ -

قال أخ لأخيه الثاني :

« ومضى يطلق من فوهة الوجه دخانا ..
للأعلى .. مكتوم الصوت »

..

لانسألى ..

قطع الإخوة ..

من أعماق القلب ويريدا .

- ٣ -

لست سعيدا ..

محمد ممتاز الهواري



شعر | اغنيتي .. أنت

أتسألين .. أنا أهواك فاتنقي
وأستحثُّ إلى لقياك حلم غدى
بكل خفقة قلب جئت أرسمها
فوق الصباح على الأهداب كالأبد
وكل رغبة حُبٍّ إذ تُجأويها
تُرجِعُ الشوق في أعماق مُنفرد
وحدى .. وألفاك بما أحل من انتظرت
عيناي من زهرات الحسن بين يدي

وأستفيق على مراك . أي هوى
يُفتَحُ العمر عن عينين كالقدر
ترقرقان لي الدنيا ، وأعجبها
أن أرى بهما صباحاً بين العُمر
يَلُوحُ لي كيد تمند حانية
نحوى ، تطوقني في حضنٍ مُقتلِبٍ
وأستعيدُ صباحي الحلو بين يدي
خضراء .. مدّت ظلال الحب والخضر

تجددت كل أحلامي التي اختبات
وغردت بعد صمتٍ أصدب الغزل
تدفق الحب في أنفاسه فسرى
يُذيب في شفثيه الشوق .. كالقُبُل
واتسع الكأس أندى من مُعْتَقَةٍ
نمالة الوحى .. من شعر ومن أمل
وشاع في قلبي الظلمى تدفقهُ
فَتَمَّتِمْ الْوَجْدُ : هذا النبع فانتهل
أميرة الحسن ، لوتدرين كيف أنا
وكيف أخضن ساعات الهوى وحدى ؟
أسامر النجم في نيل ، وأنشدُهُ
من وحى عينيك نجوى الحب والشهيد
وانت في هالة البدر الوضى رؤى
نُشوى .. أَلَمْ من آثارها تجدى
كأنها لفتات النجم راعشة ..
عينك .. مسهما قلبي من الوجدي

تستلهمان نجائى سر أغنية
غنيتها والدجى يُغنى إلى صروق
والحب يحمل آفاقى التي انسررت
في الليل تملا عني مُقَلَّة الصنيت
وتستثير شعورى في تلهفيهِ
كيما يُغنى هوانا أينما مسرت
هى العواطف .. فى مسرى الجمال شدت
من فتنة - إنما أغنيق .. أنت

البنافين - كفر شكر : عادل فرج عبد العال فرج

الإبحار في الزمن الخطر

عماد حسن محمد

يا صاحبي أنا لا أملك إلا قلبي
بعض الحبز الجاف ...
.. كثيراً من أشجار الحزن ...
.. وشيثاً من زهر الليمون
حزنى طير ...
... يصحو عند غروب الشمس
يلقط من عينيك الحب ...
... وحين يطل الليل ...
... يسافر في دمي المسكوب على كفيك
يعود إذا ما التأم الفجر ..
ينام
أما زهرى ...
... فهو جراح الليل ...
سليبه الآن عن الموت وعن بعض الحكمة

— إلى قد هيأت عيوني
كي تنغرس عيونك في تربتها
واستحضرت الغزم وأدعية السقيا
— يا صاحبي
صبيئ .. كل الداخِل في أزمئ
صبيئ .. كل الخارج من أزمئ
كيف أقاوم هذا الصدا ...
... وأنت أخذت السيف ...
وقرص الشمس ...
... تواريخ الأيام
— أتمهد لها بالحب وبالصبر وبال ...
لا تثبت إلا الترحال
— يا صاحبي
أدخل في عينك البحر
أكسر كل محاور عمرى الملقى بسراديب التيه على

الكفين ...

... أموت

أخرج لا تحملني غير زوارق موت ...

... لا تسترني ورقة توت

— « إنا أعطيناك الكوثر »

— يا صاحبي

هذا زمن الشيء الضائع

من يحملني للأرض المسروقة من تحت القدمين ؟

من يرضعني شيئاً من لبن الأسرار ؟

فأنا محتاج للإعصار

— « إنا أعطيناك الكوثر »

— من يرفع عن صدرى أحجار التزييف ؟

من يخرجني من بئر الغيبوبة والتحريف ؟

— لن يتفجر من بين أصابعك الماء

كن شيئاً أو مت ...

... فأموت

أخرج لا تحملني غير زوارق موت ...

... لا تسترني حتى ورقة توت

الإسكندرية : عماد حسن محمد



شعر الضحك لحظة السقوط

كان يدرك أنه لن يقطف السنبلة
كان يعرف لكنه مدّكه بين اللهب
ربما يجتسي بعض حباتها
كان يسأل . .
هل هو عشق لها أم سغب ؟
كان يهرب لكنه . . كان يمضي بدائرة مغلقة

آه . . قد صرّت أسقط بين ظلال المعاني الجميلة . .
كي لا أرى أدمع الزهرة الذابلة
آه . . قد صرّت أخشى صدى الخطوة المقبلة !
هل لي الآن درب يرى ؟
أم لي الصمت والخوف واللحظة الثاكلة ؟
أتلقت حولي . . التفت ببي ولكن أرى نظراتي على تضيق
نظرة من بكاء
تتساءل عن زهرة سقطت بجفون المساء
وتناست بقلبي رحيق
نظرة من ألم
تنوأت حولي . . تسألني عن قدم
رحلت في عروقي بغير بريق
نظرة باسمه

تسأله عن لحظة قادمة
وتصبر غناء رفيق
نظرة خائفة
تبتعد عن أعين أسفة
وتضيق ككف الغريق
نظرة من غدى
تضاحك .. تبكي .. تشد يدي
فأسير بغير طريق
ألتفت حولي .. ألتفت بيني ولكن أرى نظرات على تضيق

— أيها الغد ما لمراياك تعكس من سماق حبي ؟
— لا تسأل .. أن أن تحترق !
— أيها الغد أودعت عندك بالأمس حلما
— لا تسأل .. أن أن يحنق !
— أيها الغد .. لكنني ..
— صاح .. لا شيء حولك إلا الغرق
أن أن ترتدي ثوب جرح جديد
كل شيء تبدل حولك ... وحبك من صار ينزف أنفاسه في ثوب
صرت تحسب أنك في دمهم لا تموت
أن أن تنتهي في شرايين قلب جديد
ربما تختمني لحظة الخوف في نبضه .. فتموت

بين عينيك الملح مشقة وجريح
وغطى تسأل من مقتلتي لكي تستريح
ونداء يصيح
أنا لاشيء فانتهي
ربما كنت ضوئا .. وكل برقي يغيب
ربما كنت لونا جديدا .. وكل جديد يشيب
ربما كنت أصدا حب ..
وأني صدى لا يذوب ؟
ربما ...

ربما ...
فاذرنى بسمه
واضحكي لحظة الصمت كي لا أعي أي جرح على ينوح

الاسكتارية : إسماعيل محمد السبع

شعر | حكايتان قصيرتان عن الليل الطويل

(١) (نبئت شيطاناً . . . وسحابة)

أقسم بالليل الجاثم فوق الصدر
أن القلب الناصع كالبدر

يوها
لكن حبيبتك أرتجفت
وانشطرت

منحته الكففين المرتعشين
وأشاحت .

(٢) أحبيبتك . .

لا أبغى الآن سوى القول

أعنى
أطرقت !

(٣) قال إلى . . إلى

مملوء هذا القلب وعيناي

فلماذا تتكئين على شبح

وأطل الليل على غي ؟

دمته العيان الغائمتان

فاستلقى . .

قال : الريح على .

(٤) قلت لعلك واهمة

ابتسمت .

(٥) سألته الخوف . . الجزر

الاشياء الغامضة

ولم تسأله الحب

ماذا لو سألته الحب ؟

حاول

فاجأها بالقبلة . . نهزته

اربدت كل ملامحها . .

لم تسأله الفرقة

سارت .

(٦) أشعر حين تقول أحبك

دفنا

حين تقول أحبك يفرج الضيق

والمغلق

يبقى خوف ما .

(٧) حين يحيط عليك الليل

تأتيه حبيبته . .

(٨) للحدِّ تَشْوَنُهُ
 للعيونِ المليئة .. حبًّا
 نداءٌ نَدَى
 للبدنِ المشتهاة الشهية
 ريحُ التواصلِ
 لنا الآن أن نبتدىء
 وليكن عنقوان .

زبدا لا يذهب
 ندرا للريح ..
 خيالاتٍ للموعيد
 (لن يأتي)
 حين اريدت كل ملاحظيها ..
 لم تسأله الفرقة ...
 سارت .

ميت غمر : محمد سليم



شعر | النقش على تمثال عبد الرحمن الداخل

«النقش الأول : أغنية إلى المونيكا»

مددت لي من طيلسان حبك

حبلًا يشدني لقلبك ..

صعدت شرفة القمر

غنى لك الصغار :

« يا أنت يا عروس

في ليلة عبوس

ألقى لك الأقدار

بالفارس المغوار ... »

أنت على بهائك السني

وأنا عجبك الذي ألقى حبال السفن

دثرتني بالجسد الأسمر ،

وافترشت عينيك ،

وجدت فيها الوطن .

دخلت بك

قبيل ليلة الزفاف

وأنت بكر تعشق الطواف

أميرة يسكرها الغناء والغزل

وصوت عازف قد يبع ساعة السحر

ينشد : « لا إله إلا الله ، يا قمر

رست سفينتي بباب حلوة

من حلوى ؟

أجابني : المونيكا»

ولم أكن عاشقك الجوال ،

لم أكن مغنياً يطوف الليل ،

يبغى قبلة ولا قصيدة ..

كانت سياط الظلم تلهب الحبول

كي تغرس في مسامعي السنايك

جنتك لاهت الأنفاس ،

ملقياً خطاى عند بابك

جنتك مستجيراً من جبال الحقد والمحن .

«النقش الثاني : الهارب والدم»

يا أيها الهارب من سيوف القوم

جنتك من بحار الدم

من ساحة ما عاد فيها غير قاتل وحيد

(١) ألقيت هذه القصيدة في المؤتمر الذي عقد في مدينة «المكعب» Almunecar في ذكرى عبد الرحمن الداخل عند قدمي تمثال أقامه له فنان إسباني من نفس المدينة ، وقد أخذ التمثال مكانه في ساحة كبرى على شاطئ البحر خلفت صخرة كبرى طبيعية .

قنابلٌ على الحدودِ
أُنقش على الحجر :
أَنْ الذي يحْيِي اليوم ليس من أحفادك
أَنْ الذي أتاك اليوم كان من أحفادك»

«النقش الرابع : الهارب والمجد»

يا أيها الهاربُ كي يصنع مجداً ، كلنا نهربُ
تَكَيْلاً نصنعُ المجداً
نهربُ في الداخل ، نلوى مثل حفنة السنابلِ
التي أنضجها الجفافُ
ينعقدُ اللسان ، والصممُ
وسيلةُ الشجاع كي يقاومَ الألمَ
نهربُ في الخارج ، يعترينا الخوف ، يذرونا مع الرياح ،
نقضى أيامنا بلا زاد ولا نَعَم . . .

نبحث عن ذواتنا المتحررة
على الضفاف

وأقنا التي لم تعرف الحقد
نهربُ منها اليوم ، فهي لم تعد تبيكي
على أبنائها الذين يهربون ،
لم تعد تنقش في صدورهم — بدمعها — مراسم الطوائف
ونخلة الحنين

نبحث عن هوية أخرى ،
عن جسد ينفض بالدم .
فالشعلة التي ترفق لا تحبوا ،
ولمّا نعدّم .

«النقش الأخير : للذكرى»

يا عبد الرحمن أتيناك وفوداً رسميةً
باسم القومية
كي ترفع علم الأمة
[تصفيق حاد . . . وهتاف .] .

الأرضُ لوئها جثث
والناسُ عطرها صديدُ
جثثك بعد أن عقدت صفقةً
خسرتُ فيها أدمعُ الجلودِ
وبعت حُلَّة العرس بلا ثمن
للتاجر النخاسر في سوقِ العبيدِ
ما عاد في الساحة غير ثلَّة الحصبانِ ،
ثلَّة الشهداء !

قد سبَلت عيونهم ، لكنهم يسترقون السمع
انظر إلى شهود السمع ،
بدلاً من المغامرة
يحتفون مهنة المغامرة
ويركبون خيل الصمت ،
يهربون في دماهم

«النقش الثالث : الهارب والخوف»

يا أيها الهارب من سيوف القوم : قد أصابنا التخاذلُ
ما عاد عندنا مقاتلُ
فالقاريس الذي استشهد في الميدانِ
قد خلقت حُلته في داخل الصوان
قبل أن يموت !

وطفلنا الذي بنيت من أصلابنا
يأتي وليد الخوف ،
علقت له تميماتان :
«مهوّد ، وسيفه مهادون جبان»
«مشرّد يبحث عن عنوان»

[تعليق :

«خريطة الأمة كل يوم
يقل فيها الرُسم»]
يا أيها الهارب من سيوف سود
جثثك والدموعُ

شعر الحبيب الذى قتلتة

إذا جريت لصدره ،
يعفك من ضمّ اليدين .
أنا لا أحبك مرتين .

هذى النوادى كلها من مهبط الأهرام ،
حقى المطلع النائى شمالى المدينة ،
تستحم الآن فى عيى ،
ماذا قد تبقى الآن ؟ ،
لا شىء سوى أضوائها الصفراء ،
تشهى فوق صدر الماء ،
كنت إذا أخذتك فى يدى
خَلَّتْ المدينة من سوانا ،
وابتعدنا ،
هذه خطواتنا من خلفنا ،
منقوشة فوق الشريط الساحل ،
النيل يفهمها ،
ويحفظ هونا وشجارنا عن كل عين ،
لا مجال اليوم للتخير
قد وليت ظهري ،
إنهم ،
ربطوا قصاصات النور على افتراق العاشقين .

أنا لا أحبك مرتين .
أنا لا أحبك مرتين ،
ولا أقرّزْ عنك بعداً مرتين .
هى مرة كالمرت ،
كاليلاد ليس تماذ ،
كيف يتم ميلاد لشخص واحد ،
فى مرقدين .
أنا لا أحبك مرتين .

هذا قطاع من أماكنتك القديمة ،
كان يمنحنى انتظارك لى ،
إلى ما بعد موعدا ،
وأنت وحيدة تتطلعين إلى المدى ،
فإذا أتيت ،
تحمل الحراس فى الشجر المجاور ،
برهة وتكسروا ،
عند اشتباك الراحتين .
فليستريحوا الآن ،
إن فتاك لن تأتى به العربات بعد اليوم ،
إن فتاك يعفى مقلتيك من الترقب ،
أنه يعفك من سرّ اللقاء ،

فليطمئنا مهجة ،
من أول البواب في الخى الفقير ،
إلى مقر إشارة الحفراء بين المنزلين .
أنا لا أحبك مرتين .

الآن أخرج بين حد الحب ،
والجرح المملح في دمي من بابل الذهبى ،
أعصر كل أوسمة الهوى في قبضتى ،
وتراشق القبلات والأحضان ،
أمسح دفاه المغموس بالعتاب من شفتى ،
من رثى ،
أخلع خاتمى القضى ،
ثم أذوب في الليل المحايد ،
انه لا يفهم الشكوى برمتها ،
ويطلب عودك لهوى ،
لا تتحالف الأشجار ضد قدمها اليومى ،
لا تتحيز الشيطان في صفى ،
وهذا السائر البوصى في الشط المقابل ،
موقن برجوعنا يوماً ،
ويحفظ مقعدينا خاليين .
فليتنظر ما شاء ،
إلى قد قتلتك في الصميم ،
وكنت أول من يهلل باليدين .
أنا لا أحبك لا أحبك مرتين .

هذا أنا في غبضى الليل ،
ماذا قد تبقى ،

صورق معها على الجدران ألقبها ،
وأمنع جبهتى لوسادة أخرى ،
وأغفو فاتح الجفنين ،
في هذا المكان ،
أرحمت علكتى على دفء الذراع ،
وكان هذا النور ،
يرخى ستره الشفاف بين الضفتين ،
همست للنور المناوىء : أنت لى ،
والشوق ،
لا يجمع عشائره من الموت اللذيل ،
وضربك الوردى في صدرى ،
تعادله دموع لا ترف الآن ،
كم سنة تستقط قبل أن الفاك ثانية ،
وكم حباً سيملكى كحبك أنت ،
كم موتاً سيلحق بى ،
وكم وطناً أبدل ، كم ، وكم ،
الله ، عشت لكى أرى وعد النعيم ،
مجسداً فى هذه الدنيا ،
على ماذا تكافئى السماوات المضيئة ،
وهى تفرش جنة صغرى ،
وتفرد لى على طرف المدينة مقعدين .
بالله كيف قتلت حبك ،
واحسنت صدك عند الله ،
كيف قتلت حبنى فى حماة كلمتين :
أنا لا أحبك ،
بل أحبك ، بل أحبك ،
لا ،
أنا لا أحبك مرتين .

رؤى .. ما قبل السقوط

عماد عزائي

الحلم ..
 جاءني الأسد .. من كل فجٍّ !
 - وكنت أنا جالسا ..
 والصغار يظنونها قطعا ..
 والكبار .. يذُبُون .. لا يعاؤون -
 جاءت الأسد .. من كل صوب !
 رأيت الصغار .. مُعلَّقة بنيرب الميوث
 رأيت الكبار .. يفرون في جنبات الدروب
 وفي تلمات الهوٲ ..
 وفي دعوات الغيوث !
 وكنت أنا جالسا
 أرقب الحلم يلهي بريق الرؤى ويلفح الهجير !

مطاردة ..

قلت .. ماذا جرى ؟
 فاجابت دماء الضحايا .. على الطرقات
 طرئنا .. وجئنا .. بوادي السكون ..
 زَنَوْنَا لَصْحَجَةَ كُلِّ الْأَنَامِ ..
 نَظَرْنَا - بَغِيرِ احْتِواءٍ - لهذا الزحام !
 فَرَعَتِ .. جَرَيْتِ ..
 وَفَوْقَ الْبَقَايَا .. عدوت ..

هُوَ الْحَلْمُ الْمُهَيَّي .. بَبْرِيقِ الرُّؤْيِ .. ويلفح الهجير ..
 هو الحلم أمطرن ..
 بشواظ الجوى .. وبوقد السعير ..
 هو الحلم .. هدهدي ..
 ثم قاذفني .. بجمار اللظى .. والصدى
 وبِلْ أَوَامِي .. يَنْقَعُ الشَّرَابِ .. ويرد الندى
 ثم فاجأني .. بمواء الضمير .. !!
 مهجوم ..

كنت أرقب حولى .. ضجيج الأنام
 كنت أرنو يعني - ولا أحتوى السر - نحو الزحام
 وكان الصغار .. بلا لعب .. أوفى ..
 يهوسون صمتا .. بوادي السكون !
 وكان الكبار .. يذُبُون .. يعدون ..
 زحفا .. وركضا .. ويتشرون بكل مكان !
 وكان الزمان .. بغير زمان !
 نَجَّهْمُ وَجْهَ الْفَضَاءِ
 وَأُرَاعَدُ عَيْنُ السَّمَاءِ !

نَظَرْتُ ورائي .. لأشلائهم .. تَتَبِعِ الْخَطْوِيْنَ ..
أمامي وخلفي وفوقى وتحتي وفي الجَنَابَاتِ !
الدائرة ..

مواجهة ..

تَثَبَّتْ ! ..
ولا تَحْطُطُ .. خَطْوُ الضَّرِيرِ ..
ولا تَحْتُ صَمْتاً .. بوادي السكونِ ..
ولا تَتَشَبَّهُ بِأَنْكَ حَتْمًا سَتَصْحُو .. لأنَّكَ تُحْلِمُ ..
وواجهه دروبَ المسيرِ ! ..
تَظْهَرُ بِجَمْرِ اللَّظَى .. والصَّدى .. وعواءِ الضَّمِيرِ ..
ثُمَّ مَدَّ يَدَا ..
فَأَمْسَكَ بِهَا .. بَعْضُ رُمُحٍ وَسَيْفٍ ..
وعائِقُ مَصِيرِكَ .. بالوجهِ .. باليدِ
لا تَسْتَبْدِرُ .. نحو خَلْفِ
إِنْ وَقَعْتَ .. فَقِفْ ! ..
وَمُتْ واقفاً ..
أو قَعَشْ حاملاً .. نَصَلْ حَرْفِ !

قُلْتُ لِلنَّفْسِ .. بَعْدَ لَصِجَةِ كُلِّ الْأَنَامِ
سَأُبْحَثُ عَنْ مَرْفَأٍ .. مِنْ أَمَانٍ
اعاودُ فِيهِ دِيْبَ الزَّمَانِ !
وَأَنْجُو مِنَ الْأَسَدِ ..
لَوْ لِي الدَّمَاءُ .. صِرَاحُ الصِّغَارِ ..
زحامِ الكِبَارِ .. وضيقِ المَكَانِ !
هُنَاكَ .. وفي خَالِيَاتِ الْأَمَكانِ .. أَقْمَى .. فَأَنْجُو
بَطْوِي انفرادي ..
سَأُطْفِئُ عَلَى الْمَوْجَةِ الْعَاتِيَةِ ..
وَعُطُوفُ النَّائِيَاتِ .. مِنَ الْأَمَكْنَةِ ..
وبالغائِرَاتِ .. مِنَ الْأَقْبِيَةِ ..
وَحِينَ ظَنَنْتُ بِأَنْيْ أَحْتَدِيَتْ ..
لَا حَ لِلْعَيْنِ .. يَرْقُ عَيْونِي ..
تَأْجِيعُ فِي مَقْلَبِهَا الشَّرُّ



القصة

شفيق مقار
رجب سعد السيد
إبراهيم فهمي
فؤاد قنديل
محمد علي قدس
محمد عبد الرحمن
وافق محمد

○ مشكلة الكابوس
○ المخاض
○ ياهريس والشمس طلعت
○ شديو البلابل والكبرياء
○ ما جاء في خبر سالم
○ لعبة الحقل
○ أقاصيص

المسرحية

عبد الحكيم قاسم

○ ليل وفانوس ورجال

فتنة مشكلة الكابوس

(١)

هذه المصاحرات لا لزوم لها فيها أعتقد ، ولا فائدة منها . وكل ما قد يعود على من مثل هذه المفضضة أن يلوى لي أحد وجهه ، أو يتلاعب بملامح ذلك الوجه ، أو ينهض ضاحكا ، وربما ذهب فتكلم من ورائي أيضا متظاهرا بالأسف من أجل وهو ينقر بسبابه على الجزء الأعلى من صدره .

وهذه كلها الأعياب أعرفها جيدا وأستخدمها أنا أيضا ، ولذلك فإنه من رجاحة العقل ألا أقول أو أفعل ما يتيح لأحد أن يتظاهر بأنه حزين لأجل .

لكني أجدني مضطرا إلى هذا الذي سأفعله الآن . فأننا واقع في مشكلة ، وقد فشلت حتى الآن في العثور على ما يمكن أن يكون حلا لها . وبطبيعة الحال ، لم يخطر لي أن أكتب إلى باب مشاكل القراء في مجلة أو أخرى ، لأن هذا لا جلوي منه إلا إتاحة الفرصة لشخص لا يجيد ما يكتبه أن يأكل عيشا من وراء مشكلكي ولا يفعل شيئا من أجل . وعندما صارت عباس علوان ، وهو شخص أعرفه منذ كنا في المدرسة الابتدائية معا ، بهذه المشكلة ، فقد ضحكك ، ثم نصحتني بأن أذهب إلى مستشفى المعادي . فلما قلت له متمعضا إنني لست مريضا ، وسألته مالذي تصور أنهم يمكن أن يفعلوه من أجل في مستشفى المعادي ، أكد لي أني لست أحسن من القذافي ، وقال إنهم كانوا يعالجونه هناك . فقلت له طيب طيب ، انس أن قلت لك شيئا . ولم يعجبها كلامي ، بطبيعة الحال ، فلوى وجهه وذهب

مستاء . وعندما حكيت لعفاف زوجي ، قالت إنني أستأهل هذا وأكثر منه ، وذكرتي بأنها حذرتني دائما من عباس علوان هذا ونصحتني ألا أطلعه على أسرارى ، وقالت إنها لا تستبعد أنه يقعد الآن على القهوة ويحكي لكل من هب ودب ما حكيته له ، ويضيف إليه حواش من عنده ، ويتظاهر بخفة الدم . ورغم أن نفس ذلك الخاطر كان قد مر بلدهي ، وتنبذت على مصارحي لعباس بهذه المشكلة ، فقد قلت لزوجتي إنها سيدة الظن ، وتظاهرت بأن لا يمكن أن أعتقد أن صديقي البلى عرفته منذ الطفولة يمكن أن يفعل شيئا كهذا يسمى إلى سمعي . ولم يعجبها كلامي بطبيعة الحال ، فهمصصت بشفتيها ، ثم قالت إنها لا تستطيع أن تفهم هذا الهياج الذي انتابني . فقلت متمعضا : أي هياج ؟ فقالت إيه . هذا الذي أنت فيه . فرغم أن زوجي من أسرة طيبة وتحمل شهادة الابتدائية من مدرسة فرنسية ، ظلت فيها هذه الحفلة السيئة : عندما لا يروقها كلام من تتحدث معه ، تنفصع وتخرج هذه الأصوات النسائية النابية . وأنا كلما فعلت ذلك معي أذكرها بأنها زوجة وأم وسيدة محترمة ولا يليق إطلاقا أن تخرج مثل هذه الأصوات . لكنني في تلك المرة تظاهرت بأن لم ألق بالها ، وسألتها : ما هو الذي أنا فيه ؟ فقالت : اسم الله . هل نسيت أني أنام معك في فراش واحد ؟ قلت : وما دخل ذلك في الأمر ؟ قالت : يه ! ولم ترد ، فأولتني ظهرها ، وذهبت إلى المطبخ وهي تطوح رديفها بحركة مبالغ فيها تعرف جيدا أني لا أسيغها .

وكنت ، كلما ركبت عفاف رأسها ، كما تفعل الزوجات ، فتشاجرت معى بسبب تلك المسألة أو غيرها ، أجعل غضبها يبدأ بوسائل تعلمت بالتجربة أنها تجدى معها ، فلا يطرول الشجار أو يطرول ، وعبر على خير . لكنى ، عندما أبقيتني من قبلولوى في ذلك اليوم ، لم أفعل ذلك ، بل تشاجرت معها أنا أيضا ، فذعرت لأنها لم تألف منى ذلك ، وقعدت تبكى ، فتركها وخرجت إلى الشرفة .

والذى كان ينبغى لها أن تدركه أن النوم نهرا بعد العودة من الديوان في الثانية والنصف وتناول الغذاء وحدى ، لأنها لا تعود من عملها إلا بعد الخامسة ، كان حيوبا بالنسبة إلى . لأنى بالليل لم أكن أنام نوما كاملا . أى ليس الليل كله . فقد كنت - بعد أن توقظنى وتولبنى ظهرها قائلة لى أن أنام - أظل أثقلب في الفراش طوال ساعاتى أو أكثر ، وأحيانا كان ضوء الفجر يتسلل من شيش النافذة وأنا مازالت أثقلب مستعيذا كل ماأكون قد رأيته وحدث لى قبل أن توقظنى . أما النهار ، فلم يكن يجتد لى شىء من ذلك ، فكنت أخذ كفايتى من النوم ، وأصبحو مستعشا .

قبائليل ، كان الكابوس يلازمى . وهى علاقة بدأت في وقت مبكر للغاية ، لأن بداية تعرفى عليه كانت وأنا طفل صغير في قرية اسمها أبوزعيل البلد . وبطبيعة الحال ، لم تكن تلك القرية بلدة بالمعنى المعروف ، إنما أصبحت هكذا للتعرفه بينها وبين مكان آخر بالقرب منها اسمه أبو زعيل المحاجر . وكنا نعيش أياماها في بيت حجري كبير وسط خلاء شاسع من الحفول تزخره أشجار الجوفة والتين والجميز والنخيل . كانت كل نوافذ البيت محصنة بقضبان غليظة من الحديد ، لأننا كنا وسط ذلك الخلاء ، وعلى مقربة من الليمان . ولا أدرى إلى اليوم ما الذى جعل أبى يشتري أرضا هناك ويبنى ذلك البيت فيها . ربما كان ذلك لأن أباه ، جدى عبد الحميد ، كان ضابطا بمصلحة السجون ، وكان يقيم أسرته بحكم عمله على مقربة من الليمانات والسجون ، وعندما رزق بأبى كان مأمورا أو شيئا من ذلك القبيل بسجن طره ، فولد أبى في تلك البلدة بالقرب من حلوان ، وقضى معظم سفى طفولته وسباه .

ولم تكن أبو زعيل البلد كتيبة أو مزعجة ، ولو أننا ظللنا نسمع حكايات كثيرة عن الليمان وما يحدث فيه . لكن القرية ، فيها خلا ذلك ، لم تكن تختلف عن أى مكان آخر في ريف مصر . ومع هذا لم تكن أمى تطيقها أو تطيق البيت أو الأرض التى بنى في وسطها وسوره أبى بغابة صغيرة من الحلفاء

ورغم تظاهرى بأن لم أفهم ، كنت مدركا تمام الإدراك لما أرادت عفاف قوله عندما ذكرتني بأنها تنام في فراش واحد معى . كانت تتحدث عن الكابوس فهى التى كانت - قبل أن يتوقف - توقظنى منه كل ليلة ، وفى بعض الليالى مرتين ، عندما أخذ في الصباح أو الصراخ والتلوى والرفس في الفراش ، فأصبحو غارقا في العرق ، وأنظر إليها بعينين زائفتين ، ثم - عندما تتحدث ملاحظها - أنثبث بها وأضع ذراعى حول عنقها وكأنى أتوقع أن تحملى فتخرجنى من ماء عميق ، فتهرز رأسها أسفا لحالى ، وتقمصص بشفقتها ، وتغمغم بأشياء من قبيل « سبحانه الله » و « اللهم حفظنا » ، وتقول شيئا عا قد يلغظ به الجيران ، ثم - عندما أهم بأقصر الكابوس عليها - تنظر لى باستغراب ، وتولبنى ظهرها قائلة لى أن أنام لأن عندها شغلا في الصباح وليست مثل تذهب إلى الديوان في العاشرة أو ما بعدها .

وكنت أستاذ من ذلك ، لأنى وجدت موقفها منبشا عن استهانة غريبة ، وكان كل ما كان يمتنها بعد كل ذلك الصراخ أن تحلذ إلى النوم ثانية وألا يكون الجيران - وهم يتسمعون بالفعل - قد سمعوا شيئا . وفى بداية زواجنا ، ضايقتها كثير تلك المسألة ، وأثارت خوفها . وعندما حكى لهاها عنها ، رغم أنى حذرته من ذلك ، قالت لها أنها ، وهى سيدة محترمة ، لى أعلى من وبخر الضمير ثم قالت لى خائف من مسؤليات الزواج ، ثم لما لم يتوقف الكابوس بعد أن أصبحت تلك المسؤليات من مسائل كل يوم ، قالت إنه يحسن بعفاف أن تأخذنى إلى طبيب نفسانى ولمحت أن ذلك قد يكون بداية متاعب خطيرة .

وبطبيعة الحال ، لم أقم لكل ذلك وزنا ، رغم أن زوجتى ظلت - لوقت - تلح على لى الذهاب إلى طبيب نفسانى قالت لى إن إحدى عماها ذهبت إليه وتكن من شغائها . فلما سألتها عن مرض تلك العمة ، رواغت . وفيها بعد ، سمعت كلاما متاثرا عن تلك السيدة فهمت منه أنها حاولت أن تكتم أنفاس زوجها ، وهو نائم ، بوسادة . فلما سألت عفاف عن صحة تلك الحكاية ، بكت وانصرفت من العرفة ، وبالليل أوصدت باب غرفة النوم في وجهى ، فأضطرت إلى النوم في غرفة الضيوف . وفى الصباح تحدثت امرأة من الجيران مع عفاف ، فسألتها عن السبب في ذلك الصراخ الذى سمعه كل من بالعمارة قرب الفجر . وعند عودتها من الشركة ، بعد الظهر ، تحدثت معها البواب ، فدخلت الشقة في حالة انفعال ، وأبقيتني وأخذت تشاجر معى .

والتين الشوكي ، فكانت دائمة السفر إلى مصر عند أخيها خال
الاستاذ عبد الله المحامي ، وبها والاسكندرية .

والذي أذكره من تلك الأيام أن كنت أنام بجوار أبي في
فراشه . وربما كان ذلك بسبب غياب أمي المتواصل ، أو
لأسباب أخرى منها خوف الشديد من الظلام وكون أصغر
إخوتي وعيابة أبي لي دون سائر أولاده ، أو لأسباب عائلية
غامضة وغريبة لم أقف على كنهها ، ولا يعرف حقيقتها إلا الله :
ففيما تعلمته من الحياة أنه لا تكاد تكون هناك عائلة ليست فيها
مثل تلك الأشياء الغامضة .

ولا أذكر متى كانت البداية . لكن الذي أذكره أبي بعد وقت
من نومي بجوار أبي في فراشه بدأت أصحو بالليل على صراخ
فطيع معوج أشبه بالعواء تصورت في مبدأ الأمر ذهني مشوش
من النوم أنه عواء حيوان كان يحاول اقتحام البيت ، وبالذات
الحجرة التي كنت نائما فيها ، أو صراخ هارب من الليمان كانوا
يلاحقونه ليشتقوه . لكني ما لبثت أن اكتشفت أن الذي كان
يخرج تلك الأصوات أبي ، فاخلعت كلما أيقظني ذلك الصراخ
أهزه لأوقفه وأنا في قبضة رعب كانت شدته جديدة على رغب
ما يالؤه الصغار من مخاوف الطفولة خاصة في مكان كذلك الذي
كنا نعيش فيه . وفي إحدى المرات ، وكان ذلك في الشتاء ،
أطبق أبي على يدي بأسنانه وأنا أحاول إيقافه . ويبدو أني لم
استيقظ في تلك الليلة عندما بدأ صياحه ، فوضعت يدي على
فمه لاسكنه وأنا غارق في النوم ، وكان فمه مفتوحا ، فوقعت
بدي بين أسنانه . وصحوت أصرخ أنا أيضا ، فاستيقظ كل من
بالييت ، واقتحموا الغرفة وبينهم أمي التي وقفت على مبعدة
تنظر إلى أبي وقد قعدت في الفراش يجيل البصر حوله على ضوء لية
الجاز التي كانت يسد أمي ، وينظر إلى ، فلما تبينت أمي
ما حدث ، قالت : مصائب : وانصرفت من الغرفة غاضبة .

كانت أمي معارضة من مبدأ الأمر في نومي بغرفة أبي ، لكن
إلحاحي وبكائي تغلبا على معارضتها ، خاصة بعد أن قلت لها
إني ، لو لم تكن تسافر وتركتنا طيلة الوقت ، كنت أفضل أن أنام
في غرفتها هي ، فوافقت وكان ذلك . كما قالت لي بعد تلك
الليلة الفظيعة - على أمل اكتشاف نفسي ما جلبته على رأسي
بإصراري على النوم في غرفة أبي ، فاعود إلى النوم في فراشي في
الغرفة التي كان يشاركني فيها أخي حامد .

غير أني ، رغم كل ما حدث ، لم أرض بالنوم في أي مكان
آخر ، فظللت أنام بجوار أبي إلى أن أصابني مرض أبو كعب ،
فغزولوني في غرفة وحدي كانت تنام معي فيها خالة هبة ، ووقتها
عجبت لذلك كثيرا . لكني سمعت فيما بعد أن الكبار الذين

لا يكونون قد أصيبوا بذلك المرض الغريب وهم صغار يمكن أن
يصابوا ، إذا ما مرضوا به عن طريق العدوى بعد البلوغ ،
بالعقم . ولما كنت أخرم من أنجحهم أبي ، وكانت أمي ، طوال
ما وعته الذاكرة من تلك الأيام ، لا تشارك أبي فراشه عندما
لا تكون مسافرة ، قلل بعد أن كبرت وبدأت أفهم تلك
الأشياء ، ظلت أتساءل عن سبب إصرارهم ، عندما أصبت
بذلك المرض ، على جعل أنا بعيدا عن أبي . لكن أمي ، فيما
يبدو ، كانت قد وجدت في ذلك المرض فرصتها لإبعادني عن
غرفة أبي ، لأن شغيت وطلبت العودة إلى النوم بجواره ،
رفضت رفضا باتا ، وعدت راغبا إلى النوم بعيدا عن حمايته .

والذي قد يفهم من كل ذلك ، أن كنت شديد التعلق
بأبي . لكن الحقيقة أني لم أكن أشعر بأي عاطفة تجاهه ، وكان
تعلقني بأبي فكنت في أذبالها ، كما يقولون ، طول النهار ،
خلال الفترات التي كانت تقضيها معنا بالبيت ولا تكون مسافرة
في مصر ، أو بنا لزيارة جدتي ، أو الإسكندرية في الصيف عند
أختها . وفي غيابها كانت تحمل عملها في إدارة شئون البيت
والإشراف على مسائل الطعام وما إليها حالة هبة عبد التواب .
ولم تكن تلك السيدة خالتي بحق ، لكننا كنا نسميها هكذا على
سبيل الاحترام لا أكثر لأنها كانت قد ربت أمي وهي صغيرة
وجاءت معها إلى بيت الزوجية عندما تزوجت ، وبقيت معنا
فباتت فردا من العائلة . وحتى أبي كان يعاملها معاملة طيبة .
وربما كان ذلك لأنها كانت تتولى إدارة شؤون البيت كلها غابت
أمي ولا تزعمه بمشاكل الخدم والعمال ، ويتيح له بذلك التفرغ
لإدارة الأرض بعض الوقت ، والانشغال ببنادقه وتكريس
معظم وقته لهوايته - التي كانت أمي تسميها أفيوته - الصيد .

لكني ، رغم عدم تعلقني بأبي ، أحببت دائما أن أكون
بالقرب منه ، وخاصة عندما تظلم الدنيا ويهبط الليل الذي
يمكن أن يكون مفزعا بحق في ريف مصر - وبالذات لمن يعيشون
على مقربة من ليمان فيه كل أشكال المجموعين والسجانيين
والمشائقي . والذي يبدو لي الآن أن ذلك الشئ بأن أكون
بجوار أبي ليلا كان مرجعه حجم أبي ، وبنادقه وبراعته في
الصيد . كان أبي ، كما ظلت خالة هبة تقول لي ، كالجبل .
كان طويلا عريضا قويا قوة ظلت حتى عاتيه مزار حكايات كثيرة
لم تكن كلها مختلفة . والله وحده يعلم ما يدور بأدمغة الصغار ،
لكني لا يراودني الآن شك في أني كنت ألوذ من الليل بلذلك
الجبل . وحتى بعد أن عاينت بنفسى ملازمة الكابوس له
وما كان يفعله به ، ورأيت الليلة بعد الليلة يصحو صارخا
متصعبا عرقا وهو يرتعد مثل ، لم يضعف إصراري على أن أكون

فظللت بالليل وأنا أعوى ، وكان معظم عوائى عن ذلك الفرد القاعد في الشباك . لكن الفرد لم يطل مقامه ، فتركى وزهب بعد وقت لم يطل ، وحلت محله أشياء أخرى كانت ، في بداية الأمر محددة وواضحة المعالم : أناس عن كانوا يشغفونهم في الليمان يسرون على أرجل ملخلخة وقد مالت أعناقهم وتللت ألسنتهم وابتأت وجوههم متورمة ورمادية كما وصف لى أبى ، ومساجين هارين قد فقدوا بعض أطرافهم - أشياء كهذه . لكن الكابوس ما لبث أن تطور . كان - فيها بدا - قد ظل يتجنس طريقه إلى في مبدأ الأمر بهذه الزيارات الليلية الواضحة المعالم . وبعد أن وضع قدمه في الباب ، فدخل وتمكن ، بدأ يتخفى ، فلم يعد المشوقون يحاولون التخابط معى بالنسبة لقلتها ما فعلوه بهم أثناء النهار ، وكف المساجين عن محاولة وضع أطرافهم المقطوعة في حلقى . ذهبوا وتركوا بغته مثلاً فعل الفرد ، ولبضع ليال ظل أبى هو الذى يزورنى ، فأصحو في الظلمة وأنا أصرخ فرعاً لأنه كان يحاول أن يذبحنى كسيدنا اسماعيل ، وكانت أختى تعاربنى في كل مرة قائلة إنى ولد شرير ولا أريد أن يأكلنى أبى . لكن حتى هذه المناوشات كانت مناوره أخرى ، تمحساً آخر ، وما لبثت أن انقطعت فكف أبى وأختى عن زيارتها الليلية . وبعدما تركنى الكابوس وقتاً - ثم عاد . وفى هذه المرة عاد بلؤم . بغير وجه أو أشكال وبغير صوت . عاداً بوعد : عمر ضيق معتم بين حائطين لا يطاول البصر أعلامها ، وفى نهاية ذلك الرعب القاعد ينتظرنى والذى لم يكشف لى الكابوس عن وجهه . أو ماسورة رى ضخمة أزحف في عتمتها على وعد بذلك اللقاء الذى أصبح كل مرة وأنا أعوى قبل أن يقع . أو حارة في القرية وقد خلعت من كل حى وقدمائى قد لصقنا بالأرض والأرض التى تتحرك تحتها فتقربنى بلا رحمة من ذلك المنعطف الذى يظل الكابوس يوسوس في سمعى بأن اللقاء سيكون عندما أدور حوله ؛ فأصحو في اللحظة قبل الأخيرة - إن لم يوقظنى أحد قبل ذلك - وأنا أصرخ صراخاً فظيماً .

وفى النهاية ، ضاق أخى حامد بتلك الجلبية التى كنت أخدمها في الليل ، فأصر على النوم في غرفة أخرى بعيداً عنى . ولما لم يكن من المعقول أن يتوقع أحد منى أن أنام بمفردى في غرفة وحلى ، نقلوا فراش خالة بيبة الجريد إلى غرفى . ولسبب ما ، لم تكد الحالة تحمل بالغرفة حتى انقطع الكابوس عن زيارتى . وفسر الجميع ذلك بأن الحالة كانت ترتل بعض آيات الله قبل أن تنام وأنها امرأة مبروكه ولا يفوتها فرض . وحتى أمى - رغم ما تعلمته في المدارس - قالت إن الحالة طهرتنى بصلاتها من النجاسة التى علقت بى من النوم في غرفة أبى . وعندما سمع

بجانيه بالليل . ورغم أن معظم عواء أبى ، فيها أذكروه من تلك الأيام البعيدة ، كان عن فرد ظل يراه قاعداً في شبك الغرفة يحمق في وجهة ويكشر له عن أنياب صفراء طويلة ، فيصيح بلسان عوجه الرعب : الفرد في الشباك ، الفرد في الشباك ، ظللت أفسر لنفسى ذلك الرعب الليلي الذى كان يعيش أبى في قبضته بأشياء كثيرة لم يكن يخوف من بينها . في مبدأ الأمر ، قلت إنه لم يكن يعوى ، بل كان يخرج تلك الأصوات المخيفة ليرعب أعداء تكاثروا عليه كان معظمهم من مجرمى الليمان وسجانيه ، وكنا بين الحين والحين نترامى إلينا أصوات آتية من بعيد مثبته عن أن أولئك الناس كانوا يطاردون بعضهم بعضاً . لكنى . بعد أن ظللت أمسحو الليلة تلو الليلة على صراخ أبى من الفرد القاعد له في الشباك ، تخلت عن ذلك التفسير القائم على المعارك ، وقلت إن أبى كان يصرخ فرعاً لأنه يخاف على من ذلك الوحش ويخشى أن يقضم قضبان النافذة بأسنانه فيدخل ويفترسنى . وعندما بدأ يطلق بندقيته الحارطوش على تلك النافذة ، تعزز هذا التفسير في ذهنى ، وزاد إصرارى على أن أكون بجوار أبى كل ليلة ، لأنى تساءلت عما عساه يحدث إذا ما دخل ذلك الفرد من نافذة غرفة أخرى غير غرفة أبى فوجدنى نائماً فيها . وحتى عندما وضعت يدى على فم أبى وأنا في غيبوبة النوم لأسكنته فأطبقت أسنانه على يدى ، فسرت الأمر بأن الفرد كان قد مد عنقه من خلال القضبان فقمصنى بأسنانه . وعندما قلت ذلك لأمى ، قالت وهى تنظر إلى مشفقة : فرد ؟ أى فرد ؟ فقلت : الفرد . بقعد لنا في الشباك كل ليلة ، ويحاول أن يقضم القضبان بأسنانه ليدخل إلينا . فأطالت أمى النظر إلى وجهى ، وقالت : أما قلت لك ألا تنام بجواره ؟ سيصيبك بتلك العلوى . فقلت عدوى ؟ أبى ليس مريضاً ، وأنت تعرفين ذلك . إنه الفرد ، قلت لك . فأشاحت بوجهها ، قالت : لا تكن عبيطاً . عمله الردى هو القاعد له في الشباك .

وطبيعة الحال ، لم أصدق شيئاً مما ظلت تقوله لى أمى ، فقد شمرت دائماً أنه كانت بينها وبين أبى حزازة . وعندما سألت الحالة بيبة عن ذلك ، وضعت طرحتها السوداء على فمها ، وقالت : والنبي تسكت وتترك الست والباك في حالهما . ربنا يرحمنا .

(٤)

ولى اليوم لا أدرى ما كانت تلك الحزازة ، لكنى أستطيع أن أجئن . وهذه ، على أية حال ، أشياء لا جدوى من الرجوع إليها ، فالذى يعنينى هنا ما أنا واقع فيه . فبعد أن أرغمتنى أمى على النوم بعيداً عن حامية أبى ، بدأ الكابوس يلازمى أنا أيضاً .

أبي بذلك متى قعد يفقهه ويزر رأسه متعجبا من قلة عقل النساء
مهما تنورن وتعلمن .

وكانت مسألة التعليم هذه مسألة حساسة عند أبي ، لأنه لم
يكن متعلما ليس بالمعنى المفهوم . لكنه لم يكن أميا . كان يقرأ
الأهرام والمقطم ومصروفات أمي الكثيرة التي ظل يؤكد أنها
ستخرب في النهاية بينما رغم أن أبي لم يكن مهتدسا أو طيبيا ، أو
عاميا كخالي الأستاذ ، كان صاحب طين فقط ، كما كانت
تقول أمي بقدر من الازدراء جعلني أتساءل عن السبب الذي
جعلها ترضى به زوجها . ففوق افتقاره إلى الشهادات ، لم
يكن أبي ثريا أو أي شيء من ذلك القبيل . كان مرتاحا ماديا
فقط ، كما يقولون ، ولو أنني راودني دائما شك في أنه أكثر ثراء مما
ظل يتظاهر به . ورغم ذلك . لم نرث بعد مماته إلا أشياء قليلة
كالأرض وبيتين أحدهما ذلك البيت الحجري الكبير الذي تربيتنا
فيه وباعته أمي بعد أربعين زوجا ، والآخر البيت الذي ورثه
هو وإخوته عن أبيه في طره ، بالقرب من الليمان أيضا . فلم
يكن في الحقيقة بيتا ، بل جزءا من بيت ما لبثت أمي أن باعته
لعمى التي ظلت تقيم فيه بعد موت إخوتها . هذا كل
ما ورثناه ، أو بالحقيقة ورثته أمي ، أما النقود ، أو الورق أبو
مثلثة كما كانوا يسمونه ، فلم نجد منه في خزانة أبي الحديدية
شيئا يذكر . وأذكر أن أمي قالت إذ ذاك أن المرحوم كان قد
ضيق كل شيء على الموبقات ، رغم أن أحدا لم يسمع أن أبي
كان يسكر أو يمدخن الخشيش أو يلعب القمار . فحقى بعد
موته ، لم تتخل أمي عن تلك الخزانة التي ملأت قلبها له .

(٥)

ومن رحمة الله أن عفاف لا تكن لي مثل تلك الخزانة ، وأنها
- بشكل عام - كمرأة مريضة ، بالقدر الذي يمكن أن يطعم أي
زوج أن تتصف به زوجته من حسن الجوار في عيشها معه .
فنحن ، بعد كل شيء ، نعيش معا كجيران : حتى في غرفة
النوم . ولحسن حظي ، رزقني الله بجارة غير مشاكسة كعفاف
تحب الضحك واللغاة أكثر مما تحب النكد والبكاء ، وتتعمى
عن أشياء كثيرة يمكن أن تجذب فيها أي امرأة أخرى منفذا
للشجار . ولا يعني ذلك أنها سلاك أو أي شيء من ذلك .
فالمرأة هي المرأة مهما أحسن الله صنعها . واقصى ما يمكن أن
يشتمه رجل أن تكون المرأة التي يدخلها في شعره قليلة التفار غير
مولعة بالمناحات الماثلية . لكن لكل امرأة - مع ذلك -
لحقاتها ، كما يعرف كل زوج .

والواقع أن زوجي من عفاف جعلني أراجع نفسي فأتساءل
عن صحة ما كنت قد توصلت إليه من تفسيرات عائلية لظاهرة

الكابوس عند أبي . وكنت قد فسرت الكابوس بعدم رغبة أمي
في جعل حياته مريحة . وقد أكون قاطبة في بعض اللحظات ،
فقلت في نفسي إن ذلك القرد الذي ظل قاعدا له في الشباك إلى
ما قبل وفاته بأشهر ، كان نفور أمي منه وكراهيتها له . كان
تلك الخزانة التي ملأت قلبها تجاهه لأسباب لا يعلمها - مهما
نحن المرء - إلا الله . لكني ، بعد أن تزوجت ، وعشت مع
عفاف ، قلت طيب . إن كان الكابوس لازم أبي لأن أمي
ظلت تشعر بذلك الشعور تجاهه ، فلماذا لازمني أنا وعفاف
لا نشعر في بشعور مثله ولا تعاديني أو تجعل حياتي نكدًا ؟

وفيا بخصي ، كان الكابوس - عندما كنت صغيرا - عدوى
أصابني من أبي . وربما كان ذلك هو ما خافت منه أمي عندما
حذرتني من النوم بجواره . وجدني الكابوس ملقى هناك بجوار
أبي ، فحل بي أنا أيضا ، خاصة وأن ظلمت ألس أبي وهو في
قبضته ، وأضع يدي على فمه وهو يعض . وقد عزز ذلك
الإدراك عندي ما ظلت أمي مصرة عليه من أن الكابوس كان
نجاسة علفت بي من النوم في فراش أبي . لكني عندما كبرت ،
أخذت أبحث عن تفسيرات أخرى يقبلها العقل . فقلت إن
الصغار يكونون شديدي التأثير بما يحدث للكبار . وذكرت
نفسى بالخوف الطبيعية التي يعرفها كل طفل . وقلت إننا ،
فوق هذا وذاك ، كنا نعيش في ذلك الخلاء منقطعين عن
الدنيا ، قريبا من الليمان الذي ظلت أقوال الكبار تنتثر في
مسامعنا يوما بعد يوم عن الأشياء التي تحدث فيه والأشياء التي
تخرج منه ليلا . لكن كل تلك التفسيرات التي يقبلها العقل
باخت لأن أحدا من إخوتي لم يحل به الكابوس ليلة ، وظلمت
أنا وحلي الذي يصحو من بينهم وهو يعوى .

فبعد أن تركني الكابوس وقتا إثر انتقال الخالة هبة إلى
غرفتي ، عاد فحل بي من جديد ولم يتركني فلأزمني حتى بعد أن
مات أبي وباعته أمي البيت وأخذتنا إلى القاهرة حيث تعلمت
وتخرجت من الجامعة وتزوجت .

وفي بداية الأمر ، عندما تزوجت ، شعرت بالحجل من
الكابوس وكأنه برص أو جرب أو جرب ، لأن عفاف ظلت
توقظني منه مستغربة وترأى على الصورة الزرية التي كانت أمي
تري أي بها أحيانا عندما تكون بالبيت وتدخل مع من كانوا
يدخلون غرفة نومه وهو يعوى ، ويصحو فزعا غارقا في عرقه
مرتعشا كعميل مذعور . لكني - بعد وقت - فارقني ذلك الشعور
بالحجل ، وانقلب الأمر إلى استهانة ، ثم تحم . شعرت وكأن
زوجتي - لمجرد أن لها الحق في مشاركتي فراشي - أعطت نفسها
الحق في التدخل في أخص شؤوني والحجر على حرفتي . ولقد

ازداد شراسة . فالألفة تولد الاحتقار ، كما يقولون . وربما وجد الكابوس كل ليلة ، بطبيعة الحال ، لكنه ظل منذ أيام الطفولة البعيدة يزورني في معظم الليالي . وربما كنت ، في الحقيقة ، ألقته ، فاستهنت به - إلى الحد الذي يمكن أن يستهين به أحد إزاء كابوس شبه ليل يوقظه منه الآخرون وهو يعول رعبا . وربما كان ذلك خطأ من جانبى ، لأن رجاسة العسل كانت تقتضى أن أدرك أن الكابوس لا تفرغ له جعبة ، وأنه - متى شاء - يمكن أن يباغت من يحل به ، في كل ليلة بجديد . وهذا هو ما حدث معى . تغير الكابوس . بات أشد ضراوة من أى وقت مضى ، وراودني شعور بأنه كان قد بات مصرا على الأذى ، وأن المسألة فيها بمحضى كانت قد تجاوزت مرحلة المناوشات الليلية ودخلت مرحلة أخرى كان يمكن بالفعل أن يقتلنى خلالها ، كما أوشك أن يفعل فى تلك الليلة التى عنتها وحلنى بعيدا عن يد عفاف المنقذة التى تترنن توقظنى .

والذى أخشاه ، وقد استدرجتنى مشكلتى الراهنة إلى هذه المصارحات التى أعلم من مبدأ الأمر أنها لا جدوى منها ، ولم يكن ينبغي أن أنساق إليها لولا أنى كالفريق الذى يتعلق بقشة ، أن يظننى أحد مجنونا أو فى حاجة إلى العلاج النفسى أو أى شيء من تلك السفخات التى نصحبى بها عباس علوانى ونصحبى بها عفاف زوجتى رغم أنها تعدت تشتم عباس وتقول إنه يتظاهر بخفة الدم على حسابى . والحقيقة أن أثنى الآن من كل قلبى لو كان الأمر كذلك . فمثل تلك الأشياء . كالذهاب إلى مستشفى المعادى أو التردد على عيادة طبيب نفسانى - أهون بكثير مما أنا فيه . لكن الأمر ليس كذلك . لأن مشكلتى الحقيقية ، الورطة التى أنا فيها الآن ، أن الكابوس توقف . انقطع لم يعد يحل بى ليلة بعد ليلة أو كل بضعة ليال . تركنى وذهب . ولم أعد أصحو فى الليل أعوى وأنصب عرقا وارتمش كمن به حى .

وأنا أعرف . الأجداد بى ، كما قال لى عباس وهو ينظر إلى باستغراب عندما صارحته بمشكلتى أن أفرح وأشكر الله . أن أشعر بالأمان . أن أكون سعيدا بزوال تلك المصيبة التى لازمتنى منذ طفولتى . وكما قالت عفاف ، عندما حكيت لها عما قاله عباس عن مستشفى المعادى ، يمكن فعلا أن يكون عباس قد وجد فيها صراحته به فرصة للسخرية منى . لكن عفاف هى الأخرى أصرت - عندما رأته ما حدث لى بعد انقطاع الكابوس - على أنى يجب أن أذهب إلى ذلك الطبيب النفسانى الذى عالج عمتها فجعلها تكف عن محاولة قتل زوجها وهو نائم ، وقالت إنها لا تستطيع أن تفهم كيف يمكن أن يركبني كل هذا الغم لأنى لم أعد استيقظ فى الليل وأنا أعوى وأموت

يبدو ذلك بعيدا عن المنطق وغير معقول ، إلا أنه ما شعرت به . واعتقد أنى لى بعض الحق فيه . لأن لكل منا حياته ومشاكله التى تخصه ولا شأن لأحد بها . حقيقة إن الزواج يفهم الواحد منا فى حياة الآخر ، لكن ذلك - ككل شيء آخر - ينبغي أن تكون له حدوده . فانا ، مثلا ، لا أخذ على عفاف شغفها غير الطيبى بقراءة الروايات الغرامية الرخيصة ، أو الولع بالمبالغ فيه بأغانى الحب والغرام . ولو كنت شخصا آخر لشعرت على الأرجح بالقلق أو راودنى الشك وملأتنى الغيرة . لأنه بعد الزواج لا يكون هناك كل ذلك الحب والغرام ، وبالأقل لا يكون كل ذلك الانشغال بالعزول والوصال وكل هذه المسائل . لكنى لم أشعر بأى استياء ، ولم أنظر إلى المسألة باستغراب يجعل عفاف تشعر بالخروج أو الحجل ، ولم أعلن على اندماجها فى أغنية لشادية أو عبد الحليم حافظ بقولى « سبحان الله » أو « اللهم احفظنا » كما كانت تفعل أيام كانت توقظنى من الكابوس ، ولم أقل بكل تأكيد شيئا عما قد يلحق به الجيران وهم يسمعون كل تلك الأغانى الغرامية تلعلع من الشقة بمجرد أن تعود عفاف من عملها بالشركة .

تلك المفارقات ملأتنى بشعور من الحق ، وبلغ ذلك الشعور مده يوم سألته عن عمتها التى حاولت أن تكتم أنفاس زوجها بالوسادة وهو نائم فبكت وبالبلى أوصدت باب غرفة النوم فى وجهى فاضطررتى إلى النوم فى غرفة الضيوف ، وكانت النتيجة أنى - عندما جاء الكابوس - لم أجد من يوقظنى منه قبل أن يستفصل ، فسمع معظم من بالمعمارة عوائى ، ووصل الأمر إلى مسمع البواب وصاحب البيت . والأخطر من كل ذلك أنى كدت أموت فى قبضة الكابوس فى تلك الليلة ، وهو ما جعلنى أشاجر مع عفاف - ربما لأول مرة منذ تزوجنا - عندما عادت إلى البيت محمقة مما سمعته من كلام البواب والجيران فأيقظتنى من قيلولة بعد الظهر التى كنت مستغرقا فيها لاستريح مما حدث لى ليلا .

(٦)

لكنى ، فيما بعد ، شعرت بالندم للأشياء التى قلتها لعفاف فى حاة الغضب فجعلتها تبتكى . من أنها خافت على سمعته ، أنا وهى ، مما قد يتناول به الجيران ويغوص فيه الخدم والبواب . فالناس ألستهم مسمومة ولا تحب أن تترك أحدا فى حاله . فوق أن زوجتى لم تكن تدرى شيئا عما تطور إليه الكابوس . ولا أظن أنها - لو عرفت - كانت ستوصد الباب فى وجهى فتضطررتى إلى النوم وحدى فى غرفة بأخر البيت لا أجد فيها من يوقظنى قبل أن يتصادى الكابوس فىوشك أن يجهز على . كان الكابوس قد

ربعا . ويلنطق طبعاً ، يبدو هذا صحيحاً . لأن أحداً لا يجب أن يحدث له كلها نام تلك الأشياء التي كانت تحدث لي ، خاصة خلال الأشهر القليلة التي سبقت انقطاع الكابوس . والواقع أن مازلت أعجب كيف لم أمت في قبضة الرعب الذي لم أعرف له مثيلاً من قبل خلال زيارة من تلك الزيارات التي يبدو الآن كما لو كان الكابوس أراد أن يودعني بها . وأنا مدرك لكوني أتحدث عنه كما لو كان شخصاً مثل ومثلكم ويطغى به علاقة حميمة ، كما لو كان كائناً عاقلاً يفكر ويدبر ويتكلم . ورغم أن ذلك يبدو غير معقول ، لا شك عندي إطلاقاً في أنه يفكر ويدبر - بلزم غريب ، والذي أعرفه من خيرات المعاشة ليلاً أنه يتكلم ، أحياناً ، عندما يريد . فقد أوشك في بعض المرات أن يكلمني ، أن يصارحني بأشياء أراد أن يوقفي عليها في تلك المرات بآتيني في صورة أبي . وبطبيعة الحال ، لم أستطع أن أقطع بأنه كان أباً لي ، بل أجروا على النظر في وجهه . فقد خشيت أن أرى ما فعله الموت به . وفي مرات أخرى كان يأتي في صورة امرأة في نقاب أسود . وكان يقرب مني ويهم بأن يمس ، بأن يقول شيئاً ، لكن رعباً ماحقاً كان يتأبني ، وقبل أن تنطق تلك المرأة كاسية السواد بحرف مما كانت موشكة على مصارحتي به ، كنت أدفنها بعيداً وأنا أعوي « روي ، روي ، روي ، روي ، روي ، روي » ، وقد أعوج لساني ويأتني في ثقل الرصاص .

وكانت عفاف تسمعني وهي توقظني . وبدلاً من أن تشعر بالإشفاق على مما كنت غارقاً فيه ، ثار فضولها الأنثوي ، ورادتها شكوك زوجية ، فظلت تسألني عن تلك المرأة التي أحلم بها ثم أظل أعوي طالباً منها أن تبعد عني . فلما لم أقل شيئاً ، ضحككت وتقصعت وقالت إنها ليست خريجة جامعة مثل ، لكنها ليست جاهلة ، وقد تكون أكثر اطلاعاً مني لأنها لا تكف عن القراءة ، وقد قرأت في المجلات (التي يكتب محرروها عن تلك المسائل أحياناً عندما لا يجدون ما يملأون به صفحاتها) إنساناً يحقق ونحن نيام ما نفلت نشتي أن فعله ونحن نروح ونجى في حياتنا اليومية . ورغم أن صممت على ألا أسترشد إلى قول شيء ، قلت لها إن الأمر ليس كذلك . لكنها لم تمن بأن تستوضحني معنى قولي ، بل قالت كذلك أو ليس كذلك ، أنا لا أبعني . كل ما أريد أن أعرفه هو من تكون روح أمها هذه التي تطلع لك في الحلم وعندما توشك أن تفعل معها ما تريد ، يربك ضميرك فتظل تقول لها روي ، روي ، روي ، روي ، روي ، روي ؟ ولخطبت تذكرت أن أمي هي الأخرى كانت تقول عن قرد أبي القاعد في الشباك أنه لم يكن قرداً ولا شيء بل عمل أبي الردي ، فهزرت رأسي ولم أقل شيئاً ، لأنه ما الذي كنت مستطيعاً قوله لأجعل عفاف تفهم الأمر على

حقيقتي ؟ وقد زاد ذلك من حنقي عليها . ولا يعني هذا أني كرهتها أو أي شيء من ذلك . فانا أحبها حقاً ، وأجدها لطيفة المعشر وغير مزعجة كمعظم النساء اللواتي يحملن جبرتهن عذاباً لمن يعيش معهن . لكن ذلك الحديث وغيره مما ظل يجري بيننا بسبب عوائق الليل ظل يباعد ما بيننا دون أن نشعر . والحقيقة أن انتهت في النهاية إلى أن الكابوس كان جاهداً في دفعي بعيداً عن كل من عشت بينهم ليستفرد بي في خرابة من الخرابات التي يأخذني إليها ليلاً . ولا أريد بذلك أن أقول إنني فقدت اهتمامي بعفاف . فهي زوجة حقيقية ، وتشجع كل مطالبي . وهي حاضرة معي دائماً ، خلال ساعات النهار . كما أني ، فيها يخص غيرهما من أعمل معهم أو تربطني بهم علاقات صداقة أو عمل ، لم أنزل عنهم أو أنطو على نفسي أو أي شيء كهذا . ظل لي زملاء وأصدقاء ومعارف ، وظللت رئيساً لا يكرهه مرؤوسوه كثيراً في الإدارة التي أعمل بها بوزارة التربية والتعليم ، ويقدره رؤساؤه ويحاملونه ويدعونه إلى بيوتهم ، ويزورونه أحياناً في بيته . ولم أنزل حتى عن أولئك الناس الذين تعمل عفاف معهم في الشركة العامة لمستلزمات المجاري والأدوات الصحية ، فأذهب معها ، كلما أصرت ، إلى ما يقيمونه من حفلات زفاف أو ماتم ، وأعطيتها عن طيب خاطر ما تحتاجه من نقود لتقدم الهدايا لهم أو ترسل إليهم بزيارات التعازي . ولم أعارضها كثيراً عندما بدأت تتحدث عن الأطفال وكيف أنهم سيملأون البيت علينا واستجبت لتلميحاتها المتلاحقة بأن الوقت حان لتفكر في إنجابهم خاصة بعد أن ارتفع رتبتي كثيراً إثر الترقية الأخيرة وسددنا القسط الأخير من أقساط السيارة الناصر . والذي أريد قوله إن أعيش حياة نشطة وحافلة وروح وأجى وأفعل كل ذلك عن طيب خاطر كما يفعل الآلاف أمثالي . لكنني فقدت اهتمامي . ولا أدري كيف بدأ ذلك أو متى بدأ . وجددتني فجأة غير مهتم بشيء . أن يحدث، سيان ، لكنه يحدث كل يوم - بحكم الاعتياد . ولا أجد متعة فيه أو معنى له وكان من يفعل كل تلك الأشياء أو تحدث له يفعلها لأنه يعيش ليفعلها وتحدث له . ولا يعني ذلك أني أقف على بعدد أقرب كل ذلك أو أي شيء من هذا اللغو الذي تتحدث عفاف عنه . فقد ظلت أنا الذي يذهب إلى الديوان ، ويشغل ، ويقرا الأهرام ، والجمهورية أحياناً ، ويجالس الأصدقاء ويشاركهم طريقتهم ونكاتهم وما تقول عفاف إنهم يصطنونه من خفة الدم ليقسطوا دابر بعضهم بعضاً ، ويزورهم في بيوتهم ويزورونه في بيته ، ويجالسهم على القهوة ، ويعود إلى البيت وفي حقيبة سياسته أكياس من الفاكهة وغيرها ، ويتناول الطعام ، ويجالس زوجته

رعبه منى إلى عفاف بغير كلام . ولسوء الحظ ، أنا لست من يسكون يوميات أو يكتبون مذكرات يسجلون فيها ما يحدث لهم . وليتنى فعلت ، لأن هناك أشياء كثيرة حدثت لي ليلا وخاتمتى الذاكرة الآن فضاعت منى . لكن ما ظلت أذكره من تلك الأشياء يكفى لأن أعيش الآن عليه .

فبعد أن فارقتى الكابوس ، أفرغت حياى . فى الأيام الأولى التى أعقبت انقطاعه شعرت شعور من أخذ أجازة لأول مرة فى حياته . شعرت بنفسى خفيفا نرقا . وذهبت مع عفاف إلى أماكن كثيرة كانت قد ظلت تلح على فى الذهاب إليها دون جدوى فيما مضى . كنا كمن يقضيان شهر عسل جديد . أو كولد وبنت هربا من أهلها وذهبا إلى أماكن خيئية يصححكان ويمرحان فيها معا بعيدا عن الناس جميعا . وقالت عفاف وهى تضع ذراعها حول عنقى إلى - برحة من الله - ولدت من جديد . لكنها وهى تقول ذلك لم تكن تعرف أن تلك الأجازة كانت تقترب بسرعة من نهايتها . ولعلها لم تلحظ فى أول الأمر ذلك الشرود الذى كان قد بدأ يتناهى . وحقيقة الأمر أنى كنت قد بدأت أتفقد لقاءاتى الليلية وكل تلك الأماكن الغريبة التى كان الكابوس يأخذنى إليها . وليس معنى قبولى إلى كنت قد بدأت أشعر بالملل . فهذه بالذات هى المشكلة . وليست المشكلة إلى أستسلم لذلك الضجر وفقدان الاهتمام من تلقاء نفسى . فالأشياء هى التى تفعل بى ذلك . تظل ثابتة هى إلى لا تتغير ، ولا يكون فيها جديد . كم مرة يمكنك أن تذهب إلى القناطر فتجدها مثيرة ، أو متعة ، أو باعثة على الاهتمام ؟ مرة ، بعد مرة ، بعد مرة ، أو العجى ، أو الأهرامات ، أو مريوط ، أو المريخ ؟ كل الأماكن والأشياء والوجوه والأصوات والروائع والألوان فيها ذلك الرسوخ . ذلك الثبات . لا تتغير . لا تتحول . لا تتقلب فى لحظة من حديقة خضراء إلى صحراء أو غابة أو خرابية . والبيوت أيضا ، والمكاتب والدكاكين . تظل هى هى . لا تتحول بمجرد أن تلفت أو تشرد لحظة إلى مغارات أو كهوف أو آبار عميقة تطل برأسك داخل ظلمتها التى تشدك بأيد قوية وأنت مدرك أنها لا قرارها وأنتك إن سقطت فيها ستظل تهوى ولا تسمع إلا صدى صرخاتك . وكم مرة يمكنك أن تجالس امرأة ، معها كانت حسنة ولطيفة المعشر وضحوكا وفى صوتها غنة ، أو تعانقها ، أو تستسلم لغوايتها ، حتى وإن كانت أميرة الأميرات وست البنات ؟ بعد كل تلك المرات ، ألا تظن هى هى ، لا تتغير ، لا تتأخض بك بجديد ، لا تتحول فى غمضة عين إلى مخلوقة من تلك المخلوقات التى كان الكابوس يسوقها إلى الليلة بعد الليلة فتحاول أن تلفى فى عباها لتأخذنى إلى تلك الأماكن التى

عندما تعود من الشركة فتحكى له عن كل ما حدث بالشركة فى ذلك اليوم ، وهو لا يختلف عادة عما يكون قد حدث فى اليوم الذى قبله ، ويأخذها إلى السينما ، وأحيانا إلى المسرح ، ويفعل كل ما يفعله الآخرون . وفى آخر النهار يشعر بالارتياح لأن النهار انقضى . وعندما يتفرد بنفسه فى الحمام أو دورة المياه ، ويستعيد ما فعله وحدث له وما قيل له وقاله هو للآخرين ، لا يجد لكل ذلك معنى أو يجد فيه متعة ، لا يجد له مذاقا أو يجد له لونا . ولا يزعجه ذلك ، كما أنه لا يبتهج له ، بل يأخذه مأخذ كل ما فعل طوال النهار وما قاله وقيل أو حدث له .

وأنا الآن أخشى أن أقول ذلك ، لكن الحقيقة أنى كنت ، قبل انقطاع الكابوس ، أشعر بعد انقضاء النهار وكأنى موشك أن أستيقظ . لعل ذلك أقرب ما يمكن أن يقال . وكما يتطلع من يستيقظ صباحا بعد ليلة طويلة من نوم أبيض لا يحدث فيه شيء إلى يوم نشط مليء بالأحداث والحركة والمفاجآت الصغرى ، فتنبه هزة خفيفة من الإثارة والترقب قد تأتبه وهو يستحم أو يحلق ذقنه أو ينظف أسنانه أو يتناول إفطاره ، كنت أنتطلع أنا بعد انقضاء نهار طويل إلى ليلة جديدة يساجتى الكابوس خلالها بجديد .

ولم يكن الكابوس غيب ظفى فى معظم الأحيان . وبخاصة فى تلك الشهور الأخيرة التى سبقت ذهابه عنى . ولقد بدا لى دائما أن كل أولئك الناس الذين يأكلون عيشا من وراء اختلاق القصص والروايات وتلفيقها للمضحك بها على عقول البسطاء كزوجتى عفاف ، لن يكونوا فى أى وقت قادرين ، حتى وإن اجتمعوا كلهم معا ، على مقاربة قدرة الكابوس على الاختراع والتلفيق والمباغة .

وأنا - لأن هناك من الأشياء التى تحدث ليلا ما لا يطق العقل أن يتذكره فى ساعات اليقظة على ما يبدو - لا أذكر كل ما ظل الكابوس يباغتنى به ليلا طوال السنوات التى لاحقنى خلالها ، منذ أول ليلة حل بى فيها وأنا ملقى بجوار أبى ، إلى تلك الليلة الأخيرة التى سبقت انقطاعه والتى أيقظتنى فيها عفاف وقد اختلط صراخها بصراخى إذ اتناها - لأول مرة - رعب حقيقى جعلها تنسحب متباعدة عنى إلى آخر الفراش بعد أن أيقظتنى ، وكأنها نفرت من تلك التجاسة التى كانت تحدث عنها أمى ، وقد مدت ذراعها أمامها وبسطت راحتيها وهى ترتعد وتردد بصوت ملهوج آيات من الذكر الحكيم كما كانت المحالة هبة تفعل . وبطبيعة الحال ، لم أسألهما ما حدث لها ذلك فى تلك الليلة بالذات دون كل الليالى السابقة التى أيقظتنى من الكابوس فيها ، ولم تكن بى حاجة إلى سؤالها ، فقد شعرت بأن ما باغتنى به الكابوس فى تلك الليلة - وكأنه كان يودعنى - كان قد انتقل

ظلمت أصحابو متصبيا عرقا من الأشياء التي كنت أعلم - بتلك البصيرة التي يشعل جذوبها الكابوس - أني ملاحيا هناك ؟

ورغم أن الكابوس كان قد ازداد شراسة قرب انقطاعه ، لم تطل كثيرا تلك الهدنة في حياتي . فيوما بعد يوم ، يتضاءل الآن اهتمامي . وبطريقة ما ، لعل الفضل فيها لغريزة الأثني التي لا تحجب ، حدثت عفاف ما هو حادث لي ، رغم أني ظلمت أظهار أمامها بكل مالا أشعر به ، فعدت إلى الإخاح على في الذهاب إلى ذلك الطبيب النفساني الذي تدعى أنه داوى عمتها من جنون القتل ولما ضمت بإلحاحها ، تشاجرنا . ورغم أني ضقت باستدراجها إياي إلى ذلك الشجار ، فإني لا أكف عن التسؤل : من منا على حق ؟ فهي في الحقيقة لم تفعل أكثر من أنها أرادت أن تطول تلك العطلة ، ولم يحظر لها ببالي ، بطبيعة الحال ، أن ذهاب الكابوس عني خلفني في العراء ، وأني أعان الآن من انحباط أعقب فورة الترقق الأولى . وليس بوسع عفاف أو عباس علوان أن يتصورا أني أفتقد ذلك الذي كان يحدث لي ليلا . وعفاف ، وإن كانت لم تقف على ما كان يحدث في لقاءاتي بالكابوس ، أوفى الحقيقة لم تمن بأن تقف عليه ، لأن حاولت مرة أو مرتين أن أحكي لها ، فادارت ظهرها إلي ونامت ، ظلت تعامى آثار تلك اللقاءات عندما تصحو فزعة على عوائلي ، فتوقفت . وكان ظلك يكفي ، فيها يخصها ، لأن تتصور ، كما تصور عباس ، أني يجب أن أجد الله على زوال تلك الغمة الليلية التي طالت إلى أن بلغت الأربعين . وأنا الآن إذ أفكر في ذلك ، لا أملاء ٧١ أن أسأله : ماذا عساهما أن يقولوا لو وقفنا على ما وقع لي في الليلتين اللتين سبقتا انقطاع الكابوس .

في أولى الليلتين ، كنت ، معذرة ، في بيت الراحة ، لقضاء حاجة . وكما يحدث في الكابوس دائما ، كان كل شيء في البداية سلسا ، بل وكنت - لسبب ما - متهيجا لوجودي في ذلك المكان ، مرتاحا لما كنت أفعله . لكن الوضع تغير بنبذة . بدأت أشعر بالخوف . فقد كان مايماعالي لا يريد أن يغرق . ولم يكن المرحاض يعمل جيدا ، ففاض ما به على أرض المكان . ورغم أني ظلمت أحاول أن أكف ، بدا أن التوقف كان قد أصبح مستحيلا . كنت كمن بداخله طوفان انهارت أمامه كل السدود ولم يكن ينزى - وقد استقل بإرادته عني - أن يتوقف . وبدأ ما فاض على الأرض يعلو ، فغاصت فيه قدمي ، ثم ساقاي ، وأمعالي لا تغرق . وتحول خوفي إلى ذعر . أيقنت أني سأغرق ، فحاولت الوقوف للخروج من ذلك المكان رغم أني كنت أعلم أني إذا خرجت سأجد نفسي في الشارع عاريا وغير قادر على التحكم في أمعالي . لكنني لم أستطع الوقوف أو

الخروج ، لأن ساقاي كانتا قد تحولتا إلى كتلتين ثقيلتين من رصاص . وكأنا فطن المكان الذي كنت فيه إلى نتي ، فتحول إلى صندوق كبير لا يخرج منه . وعندما رأيت أطرافا آدمية ورؤوسا مقطعا من لحم سباحة فوق ذلك الطوفان الذي وصل إلى صدري ، بلغ الرعب مداه ، خاصة وأن بدا كانت تحاول دفعي لأسفل فأغرق . وعندما صحت ، كانت عفاف تهزني بعنف لتوقظني .

وفي الليلة التالية ، كنت ذاهبا إلى بيت عباس علوان لأبحث معه مسألة بالغة الأهمية . وكنت في عجلة من أمري . لكنني ضللت الطريق ، ووجدتني في أرض خلاء ، في مكان لا أعرفه ، في الريف . وأظلمت الدنيا حولى ، فأخذت أجرى . وعندما فعلت ذلك أخذت أقدام كثيرة تجرى في أعقابى . ثم وجدت نفسي أمام مغارة في جبل المقطم ، فتوقفت . وترددت في الدخول ، لأنى علمت أني استدرجت إلى شرك . لكن الأقدام التي كانت تجرى ورائي اقتربت ، وتذكرت أن الوحوش تنحرج من غائبها بمجرد أن تظلم الدنيا ، وأن المشوقين والمقطوعة أطرافهم يخرجون من الليمان ، فدخلت المغارة ، ووجدت نفسي في نفق ضيق طويل مظلم أخذت أجرى فيه وتلك الأقدام تلاحقني ، إلى أن وجدتني في كهف فسيح رطب وضعت في وسطه لمة ما يدعوه الفلاحون الشيخ على ضئيلة الضوء ، أسرعرت صوبها ، فسمعت بابا ثقيل من صاج أو حديد يبعد ورائي ، فاستلثت ، ورأيت على ضوء اللمة شراعة من زجاج بأعلى الباب ، وشئني رعب من وجه المرأة كاسية السواد التي عرفت أنها ستظل على لتوها من وراء الشراعة وتسفر لي عنه ، فقعدت أرضا عند اللمة ، وظهرى إلى الباب . وعندما نظرت حولى على الضوء الباهت ، وجدت أني قمعدت وسط حلقة من موقن مكفنين رصوا حولى بعمق صفين ، ثم رأيتهم يتعلمون ويحاولون الاقتراب مني ، فأدركت أني استدرجت إلى القبر . وعندما أحسست بيد المرأة ، وقد دخلت من الباب ، تدفعني في كتفي وتحاول أن تجعلني أنكفئ على وجهي بين أولئك الموقن ، صحت فوجدت عفاف تهزني بعنف وهي تصرخ ذلك الصراخ الفظيع الذي اختلط بعوائى ، ثم تتعدى عني إلى أقصى الفرائش مادة ذراعها أمامها وهي ترعد آيات من القرآن الكريم .

وكان ذلك آخر لقاء لي بالكابوس ، من وقت طويل . وأنا الآن - متظاهرا بأنه لم يحدث شيء - أعيش على أمل أن يعود . والذي أذكره أن أي لم يطل به العمر ، بعد أن فارقته أكثر من بضعة شهور .

لندن : شفيق مغار

قصته - المخاض (من أوراق ومقائل مصرية)

١ - صباح انتظار آخر

أفقلت أوراقي . لا جدوى من تكرار المحاولة . ماذا تبقى لي قال ؟ . ويدنو أن الأوتار المشدودة تهتز تلقائياً ، فيطفو فوق السطح ما احتسبناه مهملًا . لا غمك إلا محاولة النسيان . لكن القلب يباي أن يواد . . ينفض عنه تراب القبر . . تذيب أغلاله . ما حيلتي ؟!

— إلى واخذ عقلك .

محمد كامل . سائق العربة . ولابد أنه كان يراقب مسرحي الطويلة . صوته المزعج أهم ما يميزه . بنفس هذا الصوت كان يغنى لي موال شفيقة ومتولى . . وكان حين يأخذ الانفعال يستحيل حزناً مؤثراً ، وكانت الدموع تحنقه وهو يروى المشهد اختامه .

— خلصت الصيانة ؟

— كله تمام . . لكن الجوع عامل عماليه معاً . .

— ياجدع اختنى . . كلها كام ساعة ع المدفع . .

— يابوى ! . . مدفع ؟! . . أنا رايح أشوف لى حاجة أكلمها . . المفتى قال افظروا . . ريك شايف وعارف !

— ماتبعدهش كثير . .

نسيت أن أسأله عن رفيقنا الآخرين . لابد أنها الآن فى مكان قريب جالسان تتصارع أفكارهما على رقعة الشطرنج . هذا هو الصباح الثالث ونحن بين مر الملل وجزر التوتر . نحس بأشياء لكننا لا نستطيع أن نجزم . لم يبق . . إذن — سوى

وحيداً أسير الملل لا أجد شيئاً أفعله . حتى زياراتي لحسين — أو حضرة الضابط حسين كما يقول المنطوق والعسكري السليم — أو زياراته ، صارت معتلة بمراسيم المجامله بعد أن أنفقتنا كل مدخراتنا من ذكريات الزمالة فى الجامعة . حين صدر الأمر بإعداد دوريتى لتلتحق بهذه الوحدة شعرت ببعض الحزن لا انفصالى عن وحدتى ، لكننى حين علمت بأننى سأعمل بالقرب منه تعزيت قليلاً وعلى كل حال ، فقد اكتشفت أن التخوف من الشعور بالغربة لم يكن سوى وهم ، وإن ذلك الشعور لم يقم إلا بداخل .

وقفت فاصطدمت رأسى بشبكة التمويه التى تغطى العربة . ففزت نازلاً . استقبلنى وهج الشمس دوت حول حفرة العربة . سمعت أصوات مشادة قريبة . كانا أحمد وإبراهيم . ذهب إليهما لأرى من الذى أخطأ هذه المرة فى تحريك قطعه .

٢ - البشارة

كنت جالساً أقرب احتدام الصراع حين فاجأنا الصوت المثلث ينادينى . عرفته قبل أن يؤكد لى أنه الضابط حسين . خرجت من الحفرة مضطرباً بتأثير صوته . لم أر تقطيع الضيق فى وجهه . . كان متوتراً وقد زایل ملامحه هدوءها الحزين المعتاد . سجدت من ذراعى . ذهب معه . بعدنا عن الحفرة عدة خطوات . أسر لى بصوت لا ينصاع لمحاولة خفضه :

— آن الأوان . . أخيراً . . آن الأوان . .

لم أفكر - طبعاً - في حكاية زواجه المرتقب ، لأنه لن يحدثني عنها هكذا . خيل إلى أن قلبي المرتعش له آلاف من قرون الاستشعار الخفية . تحس بكل شيء .. في الخطوة التالية تترجم الإحساس وتنتهي حالة البكم .

- خير ..
- كل خير .. ساعة الصفر أقرب مما تتصور ..
- مش معقول ؟!

مش معقول ! مش معقول ! . تعودت أن تقولها ببلاهة في المجاملات الخفية ، أو تطلقها بلا معنى كزائفة كلام دودية ، أنقولها الآن بنفس الطريقة ؟ .

- تصور !؟ .. أقرب مما تتصور .. ساعة ١٤٢٠ ..
خلى بالك ...

تركني ومضى مهولاً . أسرع إلى رفاقي . لست أدري كيف أخبرتهم . نظروا في ساعاتهم . كانت تقترب من الثانية .

٣ - نقطة .. ومن أول السطر

سعت ١٤٠٠ : تمت عملية حساب بسيطة . باقى الطرح والفاصل ومائتان وثمانون يوماً .. خلصة وخمسون ألف ساعة أيوبية .. بصماتها الجانية أخاديد عار .. سيطر استمراناً عذابها . أن الألوان . ياليسراهم .. ياعمحمد .. ياأحمد .. ارفعوا الشبكة من فوق رشاشنا .. خذ مكانك ياأحمد وراه .. ارفع فوهته إلى صفحة الساء في اتجاه الشرق ، فرماتستطيع أن تحقق أحلامك الصغيرة ، وتفوق أبطالك السينمائيين ووعة .

سعت ١٤١٠ : جهانا الضابط حسين ، طالبنا بأن نكون مستعدين لاحتمال أى إشارة جوية معادية مفاجئة . وجدنا مستعدين : أحمد خلف مدفعه . أنا وعمد وإبراهيم في حفرة البرميلية منتشرين حول حفرة العربية . سألته عن احتمال تحركنا . قال إن ذلك مؤكد وقريب جداً . مضى إلى جماعة أخرى .

سعت ١٤١٥ : على حافة الحفرة جلست . الحفرة تسبب لي صداماً . اكتشفت أن نظري أكثر حدة مما كنت أنصو . ميزت جميع الهيئات البعيدة . وجدت ندقات السحب البيضاء فوقى تشكل

تكوينات منسجمة واكتشفت أيضاً أن حدة الشمس إلى هذه الدرجة أمر غير طبيعي في مثل هذا الوقت من العام . بل إنو . قد تضابقت من الشمس وقيمت لو تخفى وتختصر ساعات عمرها الباقية . نظرت إليها . أحترقت عيني . التصق قرصها المشوهج بالقاع .. أفتلت جفوني بقوة أفتله . لم أفلح . داهمني خوف من انتشارها الرهيب فوق رمالنا المتحفة .. ونحن نهدد البذرة . نسفها ماء القلب ، ونصل لأجل الجنين المنتظر أن ينمو وينمو وينمو .. يصير مكتملاً وقوياً .. تنشق أفرعه الوليدة كل الأغصنة .. مزدهرة .. متبرعمة . واعدة ..

سعت ١٤٢٠ : أيها الجنود هيا . اخرجوا من خنادقكم . دعوا فوهات أسلحتكم لتلتمع في وهج الشمس . اليوم لا نكوص . اليوم لا نكوص اندفعت من فوقى تماماً .. سبعة تشكيلات رباعية .. أحصيتها .. ثمان وعشرون طائرة في اتجاه الشرق . رأيتهما من قبل تروح ونجي .. تعلو وتهب ، لكنها في هذه المرة شيء آخر .. كلها تحمل منى غائم الحب .. هديرها يجنى في صدرى أنفاس الخوف المرصود .. يعثر صفوف اليأس المتجددة . التفت حولي . كانت قمم التباب مشتعلة بحركة الحوذات المعومة . ركب أحمد سعد سطح مقدمة العربية وأخذ يصبح مكرراً . لحمد كامل وإبراهيم عبد الرازق التحا معاً في رقصة بلا إيقاع . أنا أيضاً لم أكن بالحفرة .. وإيفسا كانت خسوف يبدى .. لم يكن رأسى ساعتها بحاجة إلى غطاء . نمت لو أسمع صوت زغرودة بمدودة مجلجلة أحسست بجوع شديد لسماعها .. لم تكفى الزغاريد الخشنة التي كانت ترددها قمم الجبال في وسط التكيكات . ولم أسأل نفسي لماذا هذه الدموع المنسالة من عيني .. فقد كنت أعرف الإجابة .

سعت ١٤٤٠ : عادت أمواج الطائرات رجعت كلها إلى المطار القريب . أحصاها أحمد سعد . انتابه شيء من الهوس وهو يحصيها واحدة واحدة . ربما كان ساعتها يتخيل نفسه قائداً لإحداها

(حلمه القديم المفقود) وها هو قد طلع من القاعة .. يعرف هدفه تماماً .. تواجهه بعض الصعوبات - أحلامه كلها فيها عوائق - يجتاز الصعوبات .. لا يصيب هدفه بدقة متناهية .. يتخذ طريقه عائداً .. خفياً .. مزهواً ، متأكداً من أن ثمة نchte من يستقبلونه بقلوبهم . كانت دموعه تسيل وهو يصبح :

— « الله أكبر .. الله أكبر .. يا عالم .. يا هووه ..
تعالوا شوفوا .. اسكروا الخشب ! » .

سعت ١٤٤٥ : بدأ هدير المدفعية . يا بطول الحرب دقي .. لا تتوقفي .. اسرعي .. اشغلي .. الغي كل ما عدك .. لا تزيد أن نسمع غير صوتك يصك أذاننا ويحسو من سجلاتنا كل الأصوات . تذكرت صديقي فاروق أحد أبطال معارك المدفعية في حرب الاستنزاف .. أنثره يفعل الآن كما كنا يفعل في تلك المعارك ؟ . حكى لي أيامها أنه قُتل كل دانه أطلقها مدفعه لا أمك إلا أن التحميل وأستلم . لا يسعني الخيال ، والتسؤلات أقترام مشلولة . أيا الوافسون على حافة القناة ، خلدوا عيون ترى معكم .. ترصد وبياتكم الأولى النبيلة .. خلدوا صلبري يتنفس معكم رذاذ البارود والشظايا وزخات الرصاص عملاً فراغه الموحش وتزيد فيه رصيد الأمل . أيا الواحد والعشرون كيلومتراً ببني وبينهم يفسأولوا وانكمشوا .. انزحوا إلى إليهم .. لم يعد لي للصبر طاقة . أعلم أنني بعد ساعات سأقتلهم إليهم ، ولكن كامل يستشعر الحمل أثقل .. خلدوني أعفف منه .. أنزه مع دمي صليداً يتطهر منه جرحي القديم الذي سأهبس له سرهما من أعشاب سيناء ..

سعت ١٧٠٠ : لا زلنا نتوقع غارات جوية معادية . يزداد احتمالها مع أبحر ضوء . نتحدث للطائرا الغرب مرة أخرى ، عادت الطائرات كلها .. تمكنا من إحصائها في ذهابها ورجوعها وأطمأنت القلوب . أهدأ ، كسرنا وقار التزامنا بأوامر التمسك بالذات والربط وخرجنا نهال ونزغرد

لها . البيانات العسكرية تتوالى .. إبراهيم لا يفارق جهاز الراديو أذنه .. يرغم صوته القوي فإنه لا يذعه يبعد كثيراً عن أذنه .. يعترض عليه أحمد ومحمد وبنهماه بالأنانية . أحمد يتابع أرقام الخسائر في صفوف العدو .. يسجلها مصففة على جدار عربتنا المدرعة . أستمع إلى البيانات كأنني أسمعها لأول مرة برغم علمي بها قبل إذاعتها .. صديقي الضابط حسين يأتيني بها طازجة بحكم قربه من مركز عمليات التشكيل .. صوت المذيع أعرفه هذه المرة .. رنينه أليف لدى أذني .. يطرد من خاطري صورة عمرها أكثر من ست سنوات لشاب يقيم في شوارع المدينة الحزينة يلونها بدماء طعته .. يتخطى ، ولا يجد لتسؤل لاته جواباً غير رجوع الصدى .

سعت ٢٢٠٠ : لا أشعر بأي رغبة في النوم . أيضاً ، لم ينم أحد من رفائي بعد . تحدثنا طويلاً في أحداث اليوم . تحدثنا كلنا في نفس الوقت . كان الكلام مباشراً ومعدوداً بأحداث يومنا العظيم ، ولكن حلا لكل منا أن يقوله للأخرين . ثم صمتنا . خرج أحمد وإبراهيم لنوبة حراسة . استلقي محمد كامل فوق المقعد المستطيل وسحب بطانية . حسبته أنه سينام ، لكنه لم يستقر تحت بطانيته فكرت أن أحادثه .. سمعته يطلق تنبّهات حارة من حين لآخر .. الصمت والهدوء يسودان ويتغلقان ضوء القمر سمعت نشيجاً خافتاً . محمد كامل يبكي ! لم أره من قبل يبكي .. ولم أكن لا تحيله باكياً ، فماذا يبكيه اليوم ؟ .

— « محمد ١٩ » .

زام وقد هلت نيرة نكاته قليلاً ..

— « الله ! .. مالك ياواد ؟ »

علا بكأوه أكثر وأكثر رمى البطانية من فوقه كانت حلة البكاء ترج صدره والدموع تسع من عينيه تغسل ملامح وجهه المتشنجة :

— « يا بني قول مالك ١٩ .. إيه إلى جرى ١٩ » .

أشاح يديه يبعدني عنه ، واستطعت أن أميز كلماته الباكية :

— « سيني شويه .. أنا عارف نفسي .. سيني .. »

وبقيت فترة طويلة أرقبه . أحببته أكثر . وابتسمت وأنا أنظر إليه مطروحاً في ضوء القمر وأراه في صولاته وجولاته مع عربته العنيدة ، مشمراً عن ساعديه القويين ، لا يسأ رداء الصيانة المتسخ ، يقفه ويرفع عقبرته صالحاً أو مغنياً أو مفانحراً بأنه من جرجا بلد « متولى » . انتهت نوبة البكاء العجيبة . اعتدل جالساً ببطء مسح وجهه بكم سترته . غط . رفع لى وجهه الجريش الجبهة . . قدم لى التبرير :

« هم وانزاح من عل صدرى . . »

واهتز أنفه الكبير المفروش فوق فمه البراح وهو يتنسم .

سبعته ٢٢٣٠ : عنياي تأبيان النوم . لست متعباً ، ولكن برودة الجو ازدادت . ذهني متقد ، والأفكار تسرح وتجىء ، ولكننى لا أستطيع أن أنظمها . عزوت ذلك إلى أننى لازلت مبهوراً بأحداث النهار الذى أشعر الآن بأن ساعته كانت قصيرة بشكل لم يرد على من قبل . استوقفتنى فكرة الانبهار تلك ، ووجدتني لا أستطيع الكلمة . . تأكد لى أننا كنا قساة على أنفسنا إلى حد مبالغ فيه . . . يفسر ذلك تخوفى حين علمت بساعة الانطلاق . . أرهني النهار ، وظللت أحاول أن ألتئم نفسى فى دهبالسز الحسوف حتى جسامتى أنباء الانتصارات الأولى فانتشلتنى . . غير أننى لا تزال عاقلة بى زوائد خفية لا تكذب عن الاهتزاز محاولة بهجرة تحصيناتى . . أحاول أن أهاجمها فتصاعد ذبذباتها وتفرقنى فى إفراقاتها الهلالية . .

نفيحت عنى غطائى ، ووجدتني أسعى إلى الضابط حسين . وجدته جالساً يكتب . صباح لما وجدته أمامه :
« أهلاً - أهلاً . . أنت ابن حلال . . كنت على وشك أبعث لك . . أقعد . .
« أوع أكون عطلتك ؟
« لا ، أبداً . . مجرد جواب للبيت . . انتهيت منه . .

وتذكرت أننى لم أفكر حتى الآن فى شيء من ذلك . . وتذكرت أيضاً أننى حين فكرت فى الأسيرة صباح اليوم لم أستطع أن أجمع ملامح الوجوه واضحة فى رأسى . . كانت الصورة دائماً ينقصها شيء ، ولكننى شمرت بقبضة حزن تلتصم صدرى حين تذكرت وعلى للصغيرة « عزة » بأن أحضر لها فى إجازتى القادمة فستان العمد

— جواب للبيت والا لـ . . ؟

— ياراجل . . وده وقته . .

وابتسم وجهه ولم يقفه . استطرد :

— : لأول مرة فى حياتى أكتب للبيت جواب . . تسمعه ؟

ولم ينتظر ردى ، فراح يتلو صفحة الخطاب لم يستوقفنى فيه غير محاولته أن يضع طلبه إلى أبهى تأجيل موعده زفافه فى إطار من الأمل

— تعليقك ؟ . . طبعاً مع اعتبار تواضعى أمامكم سياسياً الكاتب العظيم ؟

— واضح فى الجواب أنك مش حزين على تأجيل دخلك . .

نظر فى عيني قليلاً ثم قال :

— مش عارف قصدك إيه ؟ . . لكن أنا كنت أبقي حزين لو فى ظروف غير الظروف . . عايزين نخلص بقى ياللى ونروق . . .

« أنت مش خايف ؟

قال بدهشة وكأنه ينفض شيئاً غريباً علق بملايه :

« خايف ؟ . . من إيه ؟ . . هو احنا لسه عملنا حاجة ؟

« أنا خايف !

« أنا خايف » . . . أخلعت معها أشياء أخرى وهى تفرج من طرف لسانى . شعرت ببعض الارتياح بعد نطقها :

« ياراجل . . الأعمار بيد الله ! .

لم يفهمنى هو أيضاً ، ولكنه يمكن أن يفهمنى حين أوضح له ، ثم إنه لن يقتلنى بهمام الريبة :

مش على نفسى . . أقصد علينا كلنا . . أكثر من كده ، مش ح تصدقنى لو قلت لك إنى خايف على كل جدار . . على كل نبتة فى الغيطان . . كلام انشا . . لكننى حاسس بكده

— ده شعور نبيل . . لكن المهم : خايف ليه ؟ . . من إيه ؟

— مش عارف بالتحديد . . جايز يكون من جواى . .

— فعلاً . . احنا ما كناش نبلغ . . ست سنين وزيادة والنكسة فوق رقابنا سكنية متحلة . . خلقنا أروهام وصورناها ، وكبرنا صورها . . خلقناها مانشيتات فى الشوارع والميادين . . دائماً قدام عينا . . حى أثرها مش شوية . . والأآيه ؟

— عندك حق . .

— واحنا محظوظين . . قدامنا فرصة عظيمة لمسح الأشرطة القديمة . . الناس بره يتبعوا لى بدأت تتغير النهارده لم مجرد سماع البيانات ، لما بالك بينا واحنا اللى بنصنع الأخبار

— عندك حق . . .

صمتنا برهة كانت الحيرة تملأ رأسى . قام وأحضر صفحة جريدة قديمة فرشها فوق سريره بينى وبينه ووضع فوقها بعض

أطبق الطعام . دعاني إلى مشاركتي السحور . أمر أمام مقاومي ، وهدد مازحا باستخدام سلطته العسكرية فأذعنت . ومضينا نثرثر أثناء تناول الطعام . . ولكني كنت أقل كلاماً .

٤ السابع من أكتوبر

لست أذكر من أيقظني من النوم ، ولكني قمت على صوت ضجة شديدة . كانت الأوامر مشددة باتخاذ الاحتياطات لمواجهة غارة جوية مبكرة . احتلنا حفرا ، ولم يطل الانتظار ، فقد سمعنا هديراً غريباً في السماء فوقنا . بعد حساب سريع لانجها الصوت ، استطعت بصعوبة أن أميز في السماء أربع نقط دقيقة كتندفات البصاق الأبيض . فوقى تماماً كما لو كانت ترصدني في حفري . فقدت عياني اثنتي فتشبت بالآخرين أتابعها ، ماذا تقصدان ؟ أيكون مطاري الحبيب هو المهدف ؟ تأكد لي ذلك حين رأيت واحدة من طيور الموت تدع نفسها تسقط منقصة . . ولكنها لم تكمل انقضاضها ، فقد ملا الهواء صوت فرقة شديدة ، ورأيت الطائرة المنقصة تحيد عن مسارها وتحاول أن تشق السماء صاعدة ، غير أنه - الصاروخ - كان وراءها يشدها ويدها تنقض ، ولكن هذه المرة إلى القبر . لا أدعي أنني أستطيع أن أسجل كل ما حدث بعد ذلك ، ولكني أتذكر خليطاً من صوت أحد سعد يهتف بسلامة يد من أطلق الصاروخ ، ثم أصوات انفجارات شديدة متتالية ، ثم سلب لعله من محمد كامل ، ورأيت أعمدة من الأتربة تتصاعد عند الأتفي في اتجاه المطار ، ثم صوت إبراهيم متحسراً يكاد ييكى معلناً أنهم قد ضربوا المطار . انقبض قلبي . تركت حفري وأسهرت إليه . كرر لي قوله . انحطقت من رقبته للمنظر المكبر . اعتليت ريوه قرية ونظرت في اتجاه المطار . رأيت أعمدة الرمال بعيدة عن حدود المطار . كدت أطلق صيحة فرح . نظرت مرة ثانية وتأكدت . كان إبراهيم قد جاء إلى جوارى . تساءل . نهرته وقلت له أن ينظر جيداً وأنه ليس هناك إلا بعض الحفر في الجبل تصلح مرابض للرميات . ظللت أقرب أعمدة الدخان حتى اختفت . كانت الشمس تبدد ما تبقى من برودة الليل . أحسست بالانتعاش . فقد تركت في الحفرة والمفانيرم فوق بعض زواياي الغربية . ووجدتني أسأل نفسي ما الذي يمنعني من أن أطلق سراح عواطفني لتعلن عن نفسها في ضوء النهار ؟ . حين سقطت أول فانوم أراها . أحسست كأنني أنا الذي أسقطتها ، ولم أدعها تغلت من عيني وهي تنهاري مشتتة ، ولكنني بقيت حبيس سكون . . وحين تأكدت من أن مطاري الحبيب لا يزال منتصب القائمة قفز قلبي فرحاً ولكني لم أفعل شيئاً غير أن أغلظت القول لإبراهيم عبد

الرازق . . . إنني ابتلع أفرأحي بنفس المقدرة التي ابتلع بها أحزاني وخاوفي . أحياناً أنمي لو أن لي حاس أحمد سعد وعفيرة محمد كامل وعفوية إبراهيم . . أحسدهم وأحسنهمهم ببرودة الشيوخوخة . . نفس الإحساس الذي كان يهاجمي حين تطوف عياني فوق وجوه الفتيات الصغيرات وملابس الشبان المصرية. أنا شيخ ! . . يالها من دعابة !

لفت انتباهي محاولة كان يجريها أحد سعد لتعديل وضع رشاشه . لما ناقشته أقتنعي بأن الوضع الجديد أحسن . قال إننا يجب أن نفعل شيئاً . مضينا نروي قصة الغارة وسرعان ما انضم إلينا محمد وإبراهيم . فجأة اهتزت الأرض بتأثير ثلاثة انفجارات قريبة متتالية . كانت السماء خالية . أدركنا أنها القنابل الموقوتة . . علمنا أن طائرات العدو نثرت بعضاً منها فوقنا ، فلزنا حفرا . لبنا طويلاً في انتظار ذلك الانفجار المجهول . ازداد تلهفي على ساعة التحرك. يجب أن نفعل شيئاً كما قال أحد سعد . . أن نتحرك لنلحق بالعرض الرائع . . يكفي ما فاتنا منه . . يكفي خسارة ألا نكون في حصن البداية . برغم إدراكي التام لأهمية دوري ، ولأنه يمكن أن يأتي وقت أكون فيه الرجل الأول في الميدان . . برغم ذلك تميت لو كنت أحد طلائع الاقتحام الذين خاضوا مياه القناة وأذابوا السواتر وأقاموا الجسور واقتحموا الموانع ومهدوا الطريق للجحافل المشنقة - ولي - أن نمر غير عابئين بلون التراب والمياه . يوماً ما سأبحث بين أصدقائي عنهم . . لا بد أن بين أصدقائي من حظي ببطولة الانتاحية . . سيحكون لي ما فاتني من المشاهد . . وحتماً سيعجزون عن إشباعي ، ولكني لن أدهمهم . . سأخترق بعيني أدمغتهم وأنش فيها كل المخزون . . استخلص منه كل التفصيلات . . أجمعها وأنسها ، فقد أجد فيها بغيث .

عند الظهيرة شعرت بظلم شديد . . هيا لي أنفي لم أشرب منذ أيام . أيضاً شعرت بجمل للنحاس فصعدت إلى العربة . تمددت فوق المقعد الطويل وأوصيت أحمد سعد أن يوقظني عند حلول أي طاريء . تعجب أحمد من رغبتي تلك في مثل هذا الوقت ، ولكني كنت أشعر برأسي ثقيلًا وكنت بحاجة لأن أغمض عيني قليلاً . أغمضت عيني ولكني لم أغفل . . لم أغض دقاتي حتى أخبرني أحمد بأن الضابط حسين ينتجه إلينا . نهضت ونزلت من العربة لاستقباله . سألني عن حالي وتحدثنا عن أخبار الانتصارات وأخبرني باكتشاف عدة قنابل موقوتة بالقرب منا . وفي نهاية اللقاء أخبرني بأننا ستتحرك مساء اليوم . وتركني أتمتع للهدوء الذي استقبلت به النبأ المنتظر . لم تطل وقفتي . فقد سارعت إلى الزملاء وأخبرتهم ، ورحنا نعدنا أجهزةتنا

ونبختيرها ، وأخذ محمد كامل يحادث عربته ويحذرهما من أن تخدله ، وإلا فإنه سيفرح كيف يؤديها

قبل الغروب سرت بداخل موجة عاطفية أحالت تنويرى إلى استرخاء غريب . فكرت في كتابه خطاب إلى أسرى . قررت أن أوجهه إلى أمى بالذات لعلنى يمدى جزءها الآن . قلت لها كلاماً أعتقد أنها تعجز عن فهمه إلا إذا تطوع أخى بشرحه وتيسيله قلت لها فى قسوة مقصودة أنها يجب أن تتخل عن دور الأم الحافظة الذى أضاع فينا أشياء كثيرة . قلت لها إنه غير مصرح لها بالكاء إلا حين يصلها نيا موتى (أعلم مسبقاً أنها لا تتخل على الآن بدموعها) . وحكيت لها عن غارة الفانتوم وعن خوفى وأنا فى الحفرة تحتها ، وأنها قصرت حين تركت الخوف ينمو معنا . وذكرتها بحكاياتنا عن « أمة الغولة » وعن تهديدها بحجرة القنار التى تلتق الأجسام المدهونة بالمسمل . ولكنى رجعت وخففت من حدة الكلمات ورحت لأؤكد لها أننى سأراجع . وسأحدثها عن الأشياء العظيمة التى تحدث الآن : عن الصاروخ وراء الطائرة لا يدعها إلا حطاماً ، وعن الجسور الممتدة للعبور ، وعن صدور رجال الاقتحام ، وعن حاصل الأزيمة النافسة وعن الرجال يسدون فوهات مدافع العدو بأجسادهم . وهنا فكرت أنها - بذكائها الفطرى - ستعرف أننى لست من هؤلاء ، وأنها - وبالعالم - ستحمده الله على ذلك !

أقلت الخطاب وذهبت به إلى صديقى الضابط حسين . طلبت منه أن يتصرف فى إرساله بنفس الطريقة التى أرسل بها خطابه . أخذه منى وأخبرنى بأن أكون مستعداً بعد الإفطار مباشرة للتحرك . وفى طريقى إلى العربة تمنيت لو يتأجل التحرك إلى الصباح حتى أتمكن من رؤية الأشياء جيداً فى وضخ النهار .

(٥) الثامن من أكتوبر . . .

أعتقد أننى يجب أن أبداً من ليلة أمس .

أجد غواية شديدة فى أن ألقى كل التفاصيل وأقفز إلى المشهد أمام الجسر . كانت وقتنا طويلة نسبياً أمام الجسر نظراً لكثافة العابرين ، ولكن عملية العبور كانت منظمة بدقة . لم يضايقنى الظلام كثيراً كما كنت أتوقع ، فقد كان ضوء القمر كافياً لإظهار ظلال الأشياء وأيضاً كان يتراقص فوق مياه القناة . كما أسهمت مشاعل المدد - التى كان يطلقها احتفالاً بعبورى - فى أن تميز لى بعض التفاصيل .

وقتنا نطل على الجسر والعربات تزحف فوقه . . حتى محمد

كامل ترك عجلة القيادة ووقف معنا فى العربة يرى المشهد فى صمت . فجأة انفجرت قذيفة قريباً منا فانحنى جميعاً نحتمى خلف درع العربة . تابعت القذائف وبقينا كلنا نكمشين فى العربة . بدأت ساعتها أدقو طعم الحرب فعلاً . . فىارى . . انزع قلبى من صدرى !

توقفت القذائف بعد ما يقرب من نصف الساعة نهضت أبحث عن الجسر . . كان لا يزال قائماً تزحف فسوق العربات . . فقط كان ثمة عربتين أو ثلاث طالها بطش القذائف العمياء ، وكانت النيران فيها تستسلم أمام محاولات الإطفاء . نظرت حولى فى العربة . . رجع محمد كامل إلى مقعده وراح يحاول أن يشعل سيجارة دون أن يظهر لها . . اشتغل أحمد سعد أمام جهازه يقرض قطعة بقسماس . . أما إبراهيم عبد الرزاق فقد بقى نكمشاً منكس الرأس . أدركت أنه فى معركة غير متكافئة مع الخوف . . لاحظتها تذكرك محاولات الاعتراض على ضمه إلى دوريتى ، وإصرارى على انضمامه إليها . . فقد تعلقت به من لحظة أن جاء إلى الوحدة مستجداً منذ خمسة شهور . ليس فقط لأن وجهه يحمل نفس ملامح أخى الصغير الطفولية ، ولكنى أيضاً ، وجدت فيه ذكاء فطرياً لم يصفله التعليم الذى توقف به صاحبه قبل أن يتم المرحلة الابتدائية . وفى الشهور القليلة التى مكثها فى التدريب وصل إلى درجة عالية من الكفاءة . لم أشأ أن أحدثه الكلام هنا لا يفيد . العلاج هو مزيد من جرعات الخوف للتسليم . عرضت عليه بعض البسكويت ، ولكن يده العصبية رفضت . وجهت كلامى إليهم جميعاً منها إلى أن ساعات الجدد قد حانت وأنه يجب على كل منا أن يلتفت إلى واجبه . لم أجد رداً ، ولم أكن أنتظر رداً . مضيت إلى جهاز اللاسلكى وفتحت الاتصال مع قيادة المشوطة وقدمت لها (تمام) عن أحوال الدورية . هدأت الأصوات قليلاً وازدادت الحركة حول الطريق من حولنا . أطل علينا وجه طالبا بصوت مجهود أن نستعد لأن

الرتل قد عاد يتحرك إلى الجسر بعد أن خمدت الانفجارات المسبورة . لم تحض دقيقة أو دقيقتان حتى انطلقت حينها محمد كامل إشارة التحرك ، وتحركت العربة السابقة لنا ، فصاح محمد « يا أم هاشم ! » وهدرت عربته أعرف جيداً الأثر الذى سارتها العربة قبل أن تركب الجسر . لا تعتمدى المائتين . . سأرجع إليها يوماً بعد انتهاء الحرب . . سأخاطبها على قلعى خطوة خطوة . . وحين أصل إلى الخطوة الأخيرة أجد الجسر لما يزل قائماً . اتجنى لوترتك كل الجسور قائمة - أتمشى فوقه . . قد يكون معى ولدى الصغير يشب بقدميه كى تطول عيناه فى يحكى لى عن مشهد الجسر ذات ليلة من أكتوبر ١٩٧٣ . أعلم

العربة «زى ما علمتكم !» علمنى وعلم أحمد وإبراهيم قيادة العربة ، وكان يذكر ذلك فى مناسبات كثيرة .

— وخس دقائق بس ..

— «ليه .. مستكر علّ وقت اللقمة ١٩»

— «ولا .. بس أنا عايف على التعيين !»

قهقهه وقد فهم :

— «ولا .. متخافش .. وعلى كل حال ، خير ربنا كثير ..

كان مطمئنا إلى أننا نملك وفرة الطعام . دفعنى حبه للأكل إلى السعى للحصول على عدد إضافى من الملعبات . وهو يعلم ذلك ، وسياخذ راحته إلا إذا نهته على ضرورة الاحباط لمواجهة أى طارئ . ولكنى حين تركت له عجلة القيادة ورجعت إلى سطح العربة انزعجت لأثار التلصير الذى وقع بالتعيين . عليتا خضار باللحم وعلبة مربى وعبوة بقسماط كاملة . كمية تكفى لإعاشة فرد يوماً كاملاً . تخافيت عن فكرة تأنيبه وقررت ألا أدله الفرصة مرة ثانية . وسمعتهم يكرع الماء من زمزمتهم ثم تحمّساً وثقى لنفسه صحة وعافية فلم أملك إلا أن ابتسم .

البرودة تزداد . معنى هذا أننا تقترب من البحر — الخليج أعرف مهمة التشكيل جيداً . نحن تقترب من ساحل الخليج لتسريح محاذاته إلى اتجاه الجنوب إلى الهدف ها هو الهواء يجعل إلى أنفى تلك الرائحة المميزة — أساق إلى التفكير فى مدينتى الحبيبة . أتذكر أننى لم أستمع بالبحر فى الصيف الماضى . تبرز لى عظمة الرمل كاملة بكل تفاصيلها . تجمعتم الأصداق .. على كيفك وتريانو وأثينوس ودفات طول الزفاف كل ليلة فى مسرح تروبيكو — البار الصغير بجوار سينما ريتس ، برغم قدمه فقد اكتشفته حين رايت سيف وأنىل يخرج منه ذات ليلة . كتابات محمد حافظ رجب عند محطة الرمل (قصته حديث بائع مكسور القلب) وعم السيد بائع الصحف .. كل ذلك مغلف براثة الملح واليهود والرطوبة تشبع بها الهواء تحمسا أنفسي الأنف .. تقترب الآن منى .. أفتح لها صدرى .. أشوق لسماع صوت البحر .. دقائق وأسمعه .. ساعة أو أكثر قليلاً وبأخذنى ضوء النهار إليه أراه .

انحرف محمد كامل بالعربة حينما ثم توقف . نزل ليزود المحرك بكمية ميه إضافية . غمز أحد سعد ليسأل عن سبب التوقف لم يترك لى محمد كامل الفرصة لأوضح له .. انطلق صوته يزعق فى دعابة خشنة :

— «أنا أبو قورش يا نحرى ..

وأقل غطاء العربة ورجع إلى مكانه . أدار المحرك وأخذ

أن أحلم .. ولكنى الآن لا أملك إلا أن أحلم .. لقد ظل قلبى يبتقى والعربة تطوى الأمتار القليلة .. أنتظر لحظة يهتز العربة وهى تنتقل بمقدمتها إلى الجسر .. أفتح الباب وأدعها .. أسير بجانبها هذه الأمتار القليلة .. ألتصق فى صحن انعكاسات الضوء الشحيح على مياه القناة .. أسمع حليث المروح خالصاً من صوت العربة .. أطبع قدمى عشرات المرات فوق الجسر .. قد أعددت فوقه .. قد أهدم وجهه الوقرار أو الجمود وأرقص أو أشتجج متدحرجاً فوقه أو أصرخ بلا معنى . ولكنى لم أفعل غير أن فتحت الباب وهمت بالنزول ثم فوجئت بصوت خشن يهوى ويأمرنى بالتزام النظام .. جنوح الترجل . لا أعرف من أين أتأت الصوت .. قد يكون من مجهول انشغ عنه جوف الظلام . ارتفعت فوق مقعدى وسجبت الباب أغلقته . كانت أنفاسى متلاحقة لم أسمع صيحات أحمد سعد جيداً .. كان ذلك الصوت يملاً أنفى يحبط رغبتي .. يقتلها فى الهدد ..

اهتزت العربة ثانية وهى تطل البر الشرقى التفت إلى محمد كامل ، وكنت قد حدثته عن رغبتي ، وقال محاولاً تعزيزي :

— «ولا يهيمك .. الجليات أكثر من الرائجات .. بكره النظر يشيع من التنظيط فوقه ..

وقهقه دون داع . ضابقت قهقهته . لم يطل بى الصمت ، فقد وجدت أن حزنى بهذا الشكل فيه عبث صيبانى غير لائق .. واستجبت لى أثره محمد كامل . لم تكن ثورته هذه المرة وسيلة لطرد الناس .. كان صوته يتدفق حيوية ، وكانت عيناه لا تكلان عن استطلاع الطريق لحرية المنطلقة مطلقاً العيون . تركت مقعدى بجانبه وتحركت إلى سطح العربة . كان أحمد سعد صامتاً على غير عادته ، متلفعاً بطاينة يحاول أن يتلمس ملامح الطريق بعينه .. جلس إبراهيم هذا ساقيه وفوقها بطاينة ، يلندن بصورة مشوهة لحناً لأغنية حماسية حديثة سمعها بالراديو .. دعوتها أن يتألا قسطاً من الراحة ، فقبلت الدعوة فى صمت وتجمدا على المقعدين الطويلين المتوازيين . جلست وحيداً أشعر برغبة عارمة فى تدخين سيجارة ، غير أن إحساسى بالجوع كان أشد . نصحنى محمد كامل أن أخضع فوق كثنى بطاينة اتقاء لبرد آخر الليل . استجبت لنصيحته وأدهشنى أن لم ألتفت إلى ساعتى لأعرف أن الفجر يقترب .. كانت الساعة حوالى الرابعة . فتحت علبة مربى والتهمتاه مع بعض قطع البقسماط . عرضت على محمد كامل أن يتناول بعض الطعام . قال إنه كان ينتظر من مثل هذه الدعوة منذ ساعات لأن الجوع يكاد يفقد وجهه كالعادة . أخذت مكانه خلف عجلة القيادة وهو يطالبنى بأن أسايس

مكانه على الطريق . رجع يشاكس أحمد سعد الذي كان قد اتخذ مكانه إلى الخلف منه :

-- وطبعاً .. خران من النوم ولا انت داري إحنا فين ؟!
-- وها .. قال خران قال .. تقولش راكب رولزوريس ؟!
-- وإيه .. طباب علق النعমে عزيزة دى احسن من الرولزوريس بتاعتك ..

-- وبمعنى أنت شفت الرولزوريس ؟
-- وكثير .. كل أجازه باشوفها في المحطة .. بس هي عريبات النوم في القطر المجرى ؟!

لقد تقيتها كثيراً حتى ابراهيم الذي كان يتابع ما يجري أخذ يقهقه . لما سألته أحمد سعد عن الرولزوريس قال إنه لا يعرفها ، ولكن أحداً لم يسأله عمّ يضعه - إذن - على جهل محمد كامل بالرولزوريس .. فقط كان جوابه دعوة جديدة لأن نقهقه جميعاً . اكتشفت ساعتها أننا محتاجون لأن نضحك من أعمامنا .. وكان محمد كامل قد أحس تلقائياً بحاجتنا تلك ، فمضى يضم لنا أنه رأى تلك العربة من الداخل وأخذ يصفها وصفاً صحيحاً كما لو كان قد سافر فيها .. خير أنه صرح لنا في النهاية بأن أحد أقرابه يعمل بالخدمة في هذه العربات وهو الذي أتاح له فرصة مشاهدتها من الداخل في جراج القطارات تعجب من قدرته على الاحتفاظ بتفاصيل وصف العربة من مجرد مشاهدتها مرة واحدة .. ولكني لم أتوقف عن الضحك .. كان محمد كامل يهوى حكاياته ساخراً :

-- وسبيك أنت .. مايفش أحسن من نومة الرف ؟!
ولمالك أحمد سعد نفسه في نهاية موجة الضحك ، وقال وهو يحفف دموعه بكم سترته :

-- «اللهم اجعله خير ..»

ثم صمنا طال صمنا . كنت أتنفس جيداً .. صدري يعلو ويهبط بانتظام . عضلات وجهي لم تعد متصلة وكانت خيوط النهار الأولى تولد .. أخذت أرقبها محاولاً أن أنجو بنفسى من وحلات التشاؤم رأيت من قبل ميلاد النهار في الصحراء عشرات بل مئات المرات .. ولكننى أراه مختلفاً . كان أشعة الشمس جديدة ، أو كأنها من مصدر آخر غير الشمس .. كأنها لا تشرق على كل تلك المساحة الشاسعة التي تواجهاها من الكرة الأرضية بل تبرغ فقط من تلك النقطة بعينها لترسل أشعتها الخاصة إلى هذه البقعة من حولى تضيئها لتنعكس في عيني ملامح الطريق والتباب المعجدة المجهولة حتى الآن وزرقة البحر التي كنت أتمنى لو كانت أقرب .

توقف طابور العربات . نزلت أبحث عن عربة الضابط حسين . لم أكد أخطو عدة خطوات حتى رأيت يهول متجهاً إلى تصافحنا وتعانقنا كما لو كان بيننا فراق طويل . حدثني بصوت مرتفع عند فرحته بالعيور . كأنه قد ادخر كل انفعالاته طيلة الساعات الماضية ليفرغها في حديثه معي . فجأة سألني وهو يخطب كتفى :

-- «أنت مش فرحان ؟!»
- «طبعاً .. أنا سعيد جداً»
-- «أمال مالك بارد كده ؟!» . أنا كنت متصور أنك حـ
تقص وأنت بتكلمنى .. لسه خايف ؟!»

أحزنتني وصفه في البيرود لو يعلم ؟! . نعم .. لا زلت خائفاً .. كلما سمعت البيانات كلما ازداد التصاقى بمعدنى .. كلما أحسست بأن العربة أكثر تفلًا على الأرض . كلما اتسعت حدقتنا عيني تحيطان امتداد الأرض حتى الأفق وتتسطران ما بعده .. عذاب الشوق إلى الآن من الساعات والدقائق والملاحظات أسجله ارتفاعاً في الاتجاه الموجب من الصفر - قمة أعتليها في حالات القنوط والعمى اللول .. مساحة خضراء في درجات العمق .. دفعة دفعة ساعة بجوى القلب يا ساعات عمري القادمة .. أنا في انتظارك .. كوني .. لا تكون مقترية .. لا تخرى بى غير عابثة .. كفاى ضيعاً .. كنّاك عيباً .. انتشلين من ربة أسر تفاهاتك .. أقلنى بى في أتون معانيك العظيمة أنعمى وأصل .. بجمرها .. أشتاق إليها مطهراً .. أشتاق إليها نعيماً .. ضعيفي تحت أنصال مباضمها تبتز ترهلاتي وتتأصل من داخل الأورام الخبيثة لينطلق ماء الحياة مزغردا في دروي العطش ، وليعود للنفارس شبابه الذي لم يبدأ .

صدر أمر بالانتشار فتركني الضابط حسين ورجع إلى عربته ففرت إلى العربة ويجهت محمد كامل إلى روبة رمل عالية . صمنا حفرة الروبة انزلت إليها العربة . حفر كل منا حفرة لنفسه بجوار العربة كانت الشمس قد تركت مهدها وانحلت مساورها تستطلع أحداث يوم جديد . فضلت أن أجلس بالعربة لأدخن كان صوت تتريل القرآن يأتي من راديو ابراهيم فيخفف في صدري حدة الضيق .. التوقف بصيبي بالضيقة . وجلت محمد كامل بجاني سألني من رأيي في كوب شاي بالحليب «تغير ريق» عرفت أن ذلك مقدمة لأشياء أخرى وأنه يتكلم «بقلب قوي» فلا أحد فينا صائم اليوم . وافقت فرعان ما نصب معداته وراح يعد الشاي وهو يهني . اقتربت منا عربة جيب وتوقفت أمام عربتنا . أطل منها وجه ضابط كبير . أسرع إلى يادني قائلاً :

واستمرت حركة فكية . فك الحيرة من حول سؤالي ولكنه دفنه . لم أياس . داعيت ملقعة محمد كامل بملعقي :

-- وفكرت في حسنة كام مرة يا محمد ؟

لم يبد عليه أنه سمع سؤالي . ولكن أحمد سعد وإبراهيم تبسوا وتبدلا النظرات إلى محمد كامل . لم تكن حسنة شخصية عديدة ولكنه اسم رمزي أطلقناه على حبيب محمد بعد أن أبى - برغم تعدد المحاولات - أن يذكر اسمها . . ويبدو أنها هي أيضا كانت وصية لأن حكاياته عنها كانت كثيرة وغريبة وشديدة التناقض .

فجأة انفجر إبراهيم ضاحكاً حتى ناثرت الطعام المضغوع من فمه . وجد سؤالي هذه المرة منفذاً . سألت إبراهيم عن سبب ضحكته . سرت عدوى الضحك إلى أحمد . مسح إبراهيم فمه وعينه بعد أن شرب بعض الماء . وقال وهو يتعذر عن محمد :

-- ومن سبوع قال لي أنه خائف تكون شالت من في الأجازة إلى فاتت ؟

واتصلت نهاية كلماته بمرجة أخرى من الضحك شاركه فيها أحمد سعد ، وشاركتها أنا كذلك ولكن صوت محمد كامل انطلق رافضاً :

-- وأنا مش مهزأ ليكم هنا ؟

وانسحب وجهه بعيداً عنا عابساً . . . ولكننا استطعنا أن نلمح ابتسامة على فمه الكبير ، فعادونا قهقهتنا التي كانت تنقطع بسبب تعليق الغاضب . . وضحك هو أيضاً . سررت لانقشاع السحابة وإنهالت التعليقات من أحمد وإبراهيم . وظللتا نضحك مدة طويلة حتى نضج الشاي . وشرناه فكرت أن أسأله إن كان لا يزال غاضباً مني ، ولكني ألغيت الفكرة لأنني أعرفه جيداً . . طفلاً في غضبه ، أبيض القلب ، وأيضاً لأنني سرحت مع سحباتي الوردية - أحاول أن أتثبت دائماً بأنها لا تزال وردية برغم اللقاء الأخير الذي سمعته وألححت حتى رضيت به . . كان لقائه مشغولاً برغم البسمات المرسومة تسامت . قلت لها لنفكر ثانية . قالت إن الزمن يمر وأن الاستمرار على هذا الحال لمو ، لم تعد تستمره . قلت والحب ؟ قالت موجود ولكن الزمن تغير . قلت لا أطلب منك المستحيل . قالت طال الانتظار أكثر مما يجب وأصبح في حكم المستحيل . قلت وعهودنا القديمة قالت صبرنا : أكثر تغللاً قلت بعنف إنها كانت تمشي وأنا لم تكن طيلة أيامنا معاً أكثر من فتاة عادية برغم ادعائها وبرغم محاولات أن أصنع منها شيئاً أكبر من مجرد فتاة تعمل شهادة جامعية . . وأسرفت في العنف حين قلت لها فلتذهب إلى البيت السعيد والرياش الفخم

-- وإيه يا كيبا . . إزاي الحال ؟

-- وكله تمام يا أفندم . .

-- وكويس . . خلوا بالكم . . رينا معاكم . .

وانطلقت العربية بعيداً . شربنا الشاي ، وبعد تناولنا فطورنا . أكلنا بشهوة تزايدت أصوات الانفجارات البعيدة كانت إحدى كتائب التشكيل لا تزال تحاصر نقطة حصينة للعدو استمرت الانفجارات أكثر من ساعة ثم توقفت سقطت النقطة رجماً إلى الحركة وكانت عقارب الساعة تشير إلى الحادية عشرة . في الثانية عشرة والنصف تقريباً توقفنا ثانية . كان ثمة هجوم مضاد للعدو طال توقفنا هذه المرة كرهت منظر فحرق . . لم أطق الجلوس فيها . . بقيت في العربية أدخن . ذهب أحمد سعد لشحن بطاريات أحد الأجهزة . غاب كثيراً ثم عاد يعمل بعض الأخبار . كنا نواجه بعض الصعوبات شاهدت بعض عربات الخدمات الطبية مسرعة إلى الخلف . إخلاء الحسائر حاولت أن أطردها وارجس وقلت إنها الحرب . تعجبت من نفسي ، فأتا حتى الآن لم أعط تفكيرى أى احتمال لأن أواجه حقيقة أننا - أيضاً - نخسر ولكن يبدو أن عصبي كانت زائلة . . اكتشفت ذلك حين لمحت نظرات أحمد سعد ، وكان يجلس بعيداً عني صامتاً بينما كنت أستمع محمد كامل لأنه تغيب عن موقعنا دون أن يستأذن مني . ظل محمد واقفاً أمامي صامتاً لا يتحرك ، فلما انتهت ثورتي فجأة - حين لمحت نظرات أحمد سعد إلى - تراجع بيده وانضم إلى أحمد . راجعت نفسي وجذنت أنني قد أسأت إليه أكثر مما ينبغي . قررت أن اعتذر له حين نلتقي على الغداء . بقيت جالساً أدخن في انتظار أن يبدى أحدهم رغبة في الأكل . لم يفعل أحد ، بل إزم لم يتحدثوا إطلاقاً . هاجنى إحساس غريب بالوحدة . قررت أن أبدأ أنا . صعدت إلى سطح العربية وأخذت أجهز وجبة تكفينا جميعاً . رأي إبراهيم تتقدم مني وأصر على أن يعمل بدلاً مني أو يساعدن . تركته لمهمة تسخين الطعام ، بينما انشغلت أنا بإعداد إناء الشاي . بعد أن انتهى إبراهيم من تسخين طعامنا صاح داعياً محمد وأحمد قام أحمد وتقدم إلينا متقللاً ، بينما تباطأ محمد ولم يأت إلا بعد أن دعاه إبراهيم ثانية وصاح فيه أن يسرع . جلسنا نأكل في صمت . انتظرت أن يتحدث أحدهم . لم يفعل غير إبراهيم . . قال إنه اشتاق إلى الحبز البلدي . . فجأة وجدتهني أسأل :

-- بتفكروا في إيه دلوقتي ؟

توقف سؤالي داخل دائرة الصمت حائراً توقف إبراهيم عن المضغ ورفع إلى رأسه :

-- وقت البطون تلهي العقول !

والزوج المتختم بالأرصفة يصنع لها من عقاله برقماً أو حزام عفة . أحسن الآن أني طعنتها بقسوة . ربما لم تكن حكاية الزوج ذى العقال أكثر من محاولة منها للاستفزاز . هل يمكن أن تكون قد ضاعت إلى الأبد ؟ هل يمكن أن يكون في قولها المبلل بالدموع أنه برغم كل شيء فنحن أصدقاء - هل يمكن أن يكون فيه أمل ؟ أئمة شك في أن أكون ببها الآن ؟ وبأى شكل ؟ هي في حبة القلب متبرعة برغم مكابرق وبرغم محاولات النسيان . . ألجأ إليها ساعة يعتورن الثلج . . تصهره حرارة عذابي وينسل على قيودي ولكنه لا يقدر على إزابتها .

لست أدري كيف تحول حديثنا الضاحك إلى استعراض لموقف التشكيل والتساؤل عن سبب توقفت كل هذه المنة حاولت أن أتدخل لأغير مجرى الكلام ، ولكني كنت مشغولاً أيضاً في التفكير بما يحدث إلى الأمام منا . وفجأة وجدنا أنفسنا كل في حفرته. طيران كلمة تكفى لجمل كسر من الثانية زمناً كافياً لأن نقفز من أي مكان إلى أقرب حفرة أو سباتي . مرقت الطائرات فوقنا . . ينتهيا لكل منا أنها فوقه هو تماماً . . رفعت رأسي ونظرت إلى السماء . . عرفت سبب تأخر الانفجارات . . واستقر قلبي بين ضلوعي . نسورنا. كلمة انطلقت من مكان بقري منطوقة بلسان صحيح وموسيقى خاصة . هب الجميع من حفرهم . تابعت الطائرات حتى صارت نقطة صغيرة غابت في بحر السماء . لم تدع أوهنا الانجلاء الذي اختفت فيه . . ظلت معلقة به . فهمنا أنها جاءت تحسم الموقف وتمهد لنا الطريق مرصوفاً بأشلاء الملو مشجراً بحطام آلياته . في الدقائق القليلة التي سبقت رجوعها سمعت الجنود يغنون مدحهم من الحماس في نشاز غريب يعطى إحساساً بأنه هو اللحن الحقيقي . وحين رجعت الطائرات تصاحبت عدة جهات تسأل أين الآخرين ؟ كانت أربعا رجعت منها اثنتان . لم تمكث المرافرة في حلولنا طويلاً . . شاهدنا الطائرتين ، ولكننا لم نستطع أن نخرج في مظاهرة استقبال لافتة . . فقد كان في المركب طيور غريبة . أربع طائرات ذات مقدمات سوداء . انتهت المطاردة فوقنا . . ليس فوقنا تماماً ، ولكننا استطعنا من حفرنا أن نشهد الصراع . طائراتنا تحملان آلاف القلوب . . تشقان الهواء كسهمين قسيين . . تنقضان . . تنحرفان يميناً أو يساراً . . باليه شيطان الإيقاع . . والأشباح محوم . . هجوم . . فتح النيران . . تنكسر بحدة . . تلتف . . والمرزقة ولاد الكلب e . . وفجأة يتفقد النسر جسوراً يجعل شبحاً يأكل نيرانه أو تأكله النيران . . تهوى النجمة كتلة معدن . . ملتهبة . . يستقبلها الرمل . . نحن بقية

الأشباح تنتفض على النسر الجصور . . يستدير رفيقه إليه . . رجته القلوب أن ينأى عن الأشباح المسعورة . . أي وانقض على دائرتها الجهنمية . . وسقط الشبح الثاني وارتعدت القلوب وهي ترى أحد النسرين يهوى مكلوباً . . وبقي النسر الوحيد يناور حتى لحق برفيقه . . ولكن هذه المرة كان ثمة قبضة سوداء لم تلبث أن فتحت كزهرة برتقالية استسلمت للهواء يتهاوى بها إلى القلوب الجامدة التي سارعت إليها تتألق الفارس القادم من السماء وتندشر بقبيلات الحب قبل أن تسارع إليه العربات والألأدي تلمس جبينه المتعب . . بيننا كان الشبحان الباقيان قد لاذا بالفرار خوفاً من أشباح أخرى أرضية يعرفانها جيداً .

انساق أحمد سعد وراء رغبة أن يعانق الطيار . حاولت أن أثبه عن هوسه ، ولكنه أصر . وأمام الحاحه تركته يذهب . ولكنه لم يغيب كثيراً . عاد حزينا يحمل في يده قطعة من الحديد قال إنها من جثة الفانوم . وقطعة من مظلة الطيار التي غططتها أيادي الجنود . أضاف القطعتين إلى مقتنياته الأخرى من فوارغ الذخائر وشظايا الدانات ، وجلس يحكي لنا ما سمعه من السرب البطل .

في حوالى الرابعة والنصف عدنا إلى التحرك . أبت عربية محمد كامل أن تخرج من حفرتها غرزت مجلاتها في رمال الحفرة الضحلة . حاول معها محمد أكثر من مرة ، ولكنها كانت تهتز متشنجة ولا تتحرك خطوة . جن جنون محمد وراح يلعن (عزيزة والى جابوا عزيزة) . . أخيراً أفلح في دفعها إلى الخارج بعد أن مهدنا له مكان المجلات بالمحارج والزلاط . عدنا إلى مكاننا في الرتل ، ولكن محمد كامل ظل معكراً المزاج حتى دخل الليل . أنهى كل سجنائه بالإضافة إلى تعيين أحمد سعد من السجائر الذي تبرع به له . فطعت له تعيين إبراهيم الذي كان قد تبرع به لي . أسهم ذلك في تخمين مزاجه وغنى لنا مواله بعد أن تعشنا .

كان الجو دافئاً نسبياً ، ورأيت القمر أكثر جلالاً . وفي حوالى التاسعة اشتبك التشكيل مع قوة صد معادية أخرى . كانت المشاغل الكاشفة ونيران الذخائر تبولنا من بعيد . . لم تعد أصوات المدفع نحمد حركتنا . . تعودنا عليها ، ولكننا لم نتوصل إلى طعم ضد الطيران .

طالت الاشتباكات وقبل منتصف الليل بدقائق صدرت الأوامر بالانتياء التام واليقظة لوجود محاولة تسلل أرضى في منطقة قيادة التشكيل التي تنبها . تكهبر الجو . . حين تترصد الظلال في ضوء القمر . . حركة عسيرة وأصابع على الزناد لم تفلح بروة الجو - التي أخذت تتزايد بتوغل الليل - في

أن تخفف التوتر . أحسبت بجوع شديد ، ولكنني لم أجرو
على ترك مكاني . . وأيضاً شعرت برغبة في التدخين ولكنني
فكرت في ضوء اللهب والسيجارة أخيراً ، انطلقت صيحات
التنبيه المتفرقة عليها وانطلقت معها دفعات كثيرة من النيران تحدد
خطوط سيرها الطلقات الكاشفة . انطلقت عدة دفعات في
الاتجاه المضاد لدفعاتنا . ظلت النيران تنطلق . ثم صدر الأمر
برقبة النيران . علمنا فيها بعد أن مفرزة تأمين تحرك قد حدثت
مكان القوة المتسللة وأعدت لها كمينا وهي منسحبة بعد فشل
مهمتها - قطع اتصال قيادة التشكيل بالكتائب الأممية -
وقضت عليها وأسرت بعض أفرادها .

توقعت أن يطلب أحد سعد الذهاب لرؤيتهم ، ولكنه لم
يفعل ، ظل بالعريضة يحصى عدد الطلقات التي استهلكها
مدفعه .

٦ - التاسع من أكتوبر

هذا الصباح هادئ بشكل مريب لأول مرة أبعد أذن
تتمتعان بحاسة جديدة غريبة . إنها تسمعان صوت السكون
وتحيزان فيه ذبذبات أعجز عن ترجمتها . ثلوث الفضاء وتشيح
فيه أوراق يقتل النوم في حيوان الراحة . الشمس حارة منذ البداية
تفرش الرمال وتضيق عنى المتهبتين . أخذنا تعييننا من المياه
وتعارك عمد كامل لأجل مزيد من المياه للعبة غسلت رأسي
بالماء والصابون لأول مرة منذ عدة أيام تمحيت لوأرض بعض الماء
على جسمي ، ولكن ذلك لم يكن أكثر من حلم يقظة أوصلي
إلى التفكير في البيت . جريت كثيراً حين برز لي وجه أبي مجهداً
وقد نثر الزمن أثره في شعر رأسه . . سابقله حين أرجع إلى
البيت وستكون هذه أول مرة أقبله .

فجأة ، وقبل الساعة العاشرة بقليل توقفتنا . توقفتنا إغارة
جوية ولكن لم يصدر أمر بالانتشار . اقتربت منا سيارة صغيرة
نزل منها ضابط كبير أعرفه . تقدم منا مسرعاً وأصدر لي أمراً
بالتقدم لاستطلاع منطقة معينة فوجدت . أدعشت أن يأتي
الامر منه مباشرة . ارتبكت قليلاً ، ولكنني تمالك نفسي
وتفهمتم المهمة جيداً ، وأصدرت الأمر إلى أفراد الدورية
بالاستعداد ارتدينا مهماتنا الواقية في زمن أقبل من الزمن
القياسي وانطلقت بنا العرية . لم تتع لي الأتمة الواقية أن أرى
ملاحح رفائي الثلاثة كانوا يعملون في صمت ، ولكن بشيء
من العصبية لم أعرف سر ارتباك في البداية . . ربما كان
انعكاساً للتناقض الغريب بين أفكارى وأحلامي الخاصة . .
كنت دائماً أحلم بأن يكون لي دور . . ربما كان في ذلك نوع من

الأتانية . . ولكنني لا أطيق الإحساس بالهامشية . . وها هو
الدور قد أتى . . وها هو أتت الآن فارس الساحة تقدم.
والفارس يتقدم يحاول أن يلملم شتات نفسه . . هو يعرف
معنى أن يزاول عمله . يعرف عدوه جيداً . . يعرف معنى
(ضربة الغاز) . . فإذا أسرفنا في التناؤل وتفاذيها فإننا لن
نسلم منها قديداً قد يستخضعه العدو . . ونحن نركب أجنحة
الوقت . . نراه بمقاييس أدق ، ولا نريد في الطريق عثرات .

كان عمد كامل في هذه المرة أكثر استجابة وأدق في توجيه
عريته . وصلنا إلى المكان المحدد . كان البحر لا يبعد عنا كثيراً
تجولنا في المنطقة لمدة دقائق ظلت أجهزتنا صامتة . لم تتحرك
مؤشراتنا نظراً إلى بعضنا . قلت لنكرو . أعدنا العمل .
لا نتيجة . ماذا إذن ؟ ونحن واقفون في معدائنا . . نعرفها
جيداً ونعرفنا من كثرة مائدائناها في التدريب أبكون في الأمر
خدعة ؟ ولكن ، لا علامات ظاهرة . فجأة صباح أحمد سعد
كمن لدغه ثعبان . كان يشير في اتجاه معين ويتكلم من خلف
القناع المحكم . نظرنا في اتجاه شارته . كان ثمة ثعبان ضخم
يذاهب فأراً سمياً ويبتلع . وخلع أحمد سعد قناعه وهو
يصيح :

-- «مافيش حاجة . . المنطقة نضيفه

كان منطقة سليماً ولكنني إزاء القواعد المعروفة ، نهرته ،
فسرعان ما التصق القناع برجعه . راح يناقشني في استحالة أن
يبقى للحياة مظهر لو كان ثمة غاز سام . . وها هو الله قد أتى لنا
بالدليل . . الثعبان والفار . كنت أسمعهم وأفكر . بعد قليل
قال إنه لاحظ وجود رائحة في الجو تشبه إلى حد ما رائحة البيض
الفاسد . توقفت عند هذه الملاحظة ، وراجعت المعلومات التي
أخذتها من القائد قبل التحرك . أمرت محمد كامل أن يتجه بنا
إلى الشاطئ . ترحلت وأطلت على شريط الرمال الليل
والمحمل بكميات من فطح البحر . . مواد عضوية ربما تكون
أشلاء آدمية أو أسماك متفنة . . ولابد أن ذلك النوع من
البكتريا الذي أعرفه جيداً يعيش في مياه البحر هو الذي أطلق
هذه الرائحة .

دخلت أنا القناع هذه المرة وأنا أصبح - نعم - أصبح
صبيحة فرح . استقبلني الثلاثة مندهشين :

-- «عرفت الحقيقة . . عندك حق يا أحمد يا سعد . .
مافيش حاجة . .

وفتحت جهاز الإرسال ، وأرسلت البشرى والنتيجة سلبية .. مؤكدة .. لا غازات

ولست أدري ما إذا كنت قد توقعت ونحن عائدون ، أن نستقبل استقبال الضاحكين أو شيئا من هذا القبيل فبم أفسر قنوطي حين اتخذت العربية مكانها في الرتل ، وبسرنا وكان شيئا لم يحدث ؟ لابد أنني توقعت ذلك ولو حتى لا شعوريا . بقيت أفكر في ذلك مدة طويلة ، وكنت طول الوقت متضايقاً .. ربما من نفسي !

٧ - وقفة طويلة ... جدا !

ساعون إذ أنقطع عليكم رحلتكم .. فقد قطعت على الرحلة أيضاً ولكني ملزم أن أكملها حتى ولو كانت الخطي متناقلة أعلم تماماً أين توقفت الحكاية ، ولكني لا أعرف كيف أصلها . أسكت الآن بقلم أثيق غير بقايا قلم الرصاص الذي كنت أكتب به .. أكتب الآن على صفحات ناعمة مصقولة غير شتات الأوراق الذي كنت الملمه من هنا وهناك لأسجل فيه تلك الساعات العظيمة ولكن القلم الأثيق ييلو أخرس والأوراق الجليدة تتخبط في دروب الحيرة .

كنت قبل قليل أفكر في كتابة خطاب إلى صديقي الشاعر صبري أبو علم .. وأنا أميل إلى ذلك الآن .. ولتلق منذ البداية على أن ذلك فسر من الاحتيال - على نفسي لا عليكم - لوصول الحكاية لا أعرف كيف أبدا الخطاب ، ولكننا تعودنا أن الممارس التقليديات في كتابة خطاباتها . ولكن ، ليكون هذا الخطاب استثناء من القاعدة لأقول له في البداية إنني كنت أتمنى لو كتبت لك هذا الخطاب من داخل سيناء لقد خطرت لي هناك هذه الفكرة ، ولكني لم أكتب لأن الأفكار كانت كثيرة ومتداخلة .. عجب يا صبري ذلك المد الفجائي من الأفكار الذي ألهم رأسى في تلك الأيام . كنت أظن أن الأفكار تموت في حضن الخطر . وإذا بـ أبداها تهب وتمرح .. تنزع وتخبو كالجنات . طبعاً ، ساحكى لك بالضعيف من كل شيء حين نلتقي ، ولكني الآن أود أن أحذلك عن أشياء قد تفوتني في غمرة حماس الحديث .. أود أن التقط تلك الأشياء التي لا يمكن حكايتها والتي قد تضعف في طيات الحديث عما فعلنا وفعلوا . لاحكى لك مثلاً تلك المראה التي سرت في فمي ، وربما في دمي ، وأنا أرى عربتنا تختفي وسط الدخان الأسود تراقص في قمته السنة النار الحمراء في عرس وحشى .. كان أحمد سعد يصرخ منذ قليل أنه أصاب طائرة .. ويحمد كامل يبيكي وأنا أتشبث به أمنه وهو يحاول في

هستيرة أن يرغمي في أحضان عريته .. كان يجاذبها كثيراً ويناديا باسمها وعزيرة ولكني أريد أن أتوقف هنا قليلاً .. فقد كنت متشبهاً بمحمد .. هو أقوى مني كثيراً ، وقد أضافت هستيرته إلى قوته قوة .. ولكني كنت أقبض عليه بجزاعي بحيث لم يستطع أن يتخلص مني .. من أين أتيت هذه القوة ؟ هل كنت فعلاً أقصد بتبشبي به أن أمنه من البهوض .. فقط ؟ قد أكون قاسياً ولكن أرجو أن تفهمي جيداً .. تحت الفاتنوم لا نرى جيداً .. كانت غزيرة كالسيل ، وكان مهرجان الناما لم البربري يمتد في أعشاب الصحراء .. كثيرون كانوا يحتفون بها .. لابد أنه كانت هناك راحة شواء وصرخات لكفى لم أسمع ولم أسمع حتى صوت انفجار قتال الألف رطل . يتجلى إلى أنني لم أسمعها .. فقد كنت أتشبث بمحمد كامل . ثنائي المراء . لم نصنع لنا حفراً ، وكنت أتعب لآني وسط كل مظاهر تلك الحفل البهيجة لم أزل أحس برجفة قلبي ، ولم أزل أتشبث بمحمد كامل . وحين انتهى ذلك الدهر - الغارة - نهض عمد كامل وقد كفت عيانه عن البكاء .. ونهضت أريد مساعدته في دفن صديقنا ، لكني وقفت .. لم أستطع السير . كنت أحس بساقي واحدة .. الأخرى كانت موجودة ولكن غالبية عني حين انتهى الطبيب من استئراج الشظايا سألني إن كنت أود الاحتفاظ بها ولكني قلت لا .. لست من هواة جمع التذكارات .. لم تراق أعضائها في صالون منزلي أستعدي بها انهيارات الزلازلين ؟ أياها الطيب دعني . كنت أرنب إلى دواء آخر غير دوائك وإلى طيب غيرك فارتدت دون أن يكمل معي الشوط .

عزيزي صبري .. هل يمكنك أن أتفكه معك قليلاً ؟ إلى أخشى على الشعراء مني ! إنني على وشك أن أصير شاعراً ولكن أطمئن فلم أقل شيئاً بعد . أذكر لقائنا الأخير قبل الحرب حيث سمعت قصيدتك عن بابلو نيرودا .. وأذكر نقاشنا الطويل عن الشعراء نلمح فيهم بارقة من أمل تعكسها أنصاف خناجرهم توخز جرح الأسس ، أو تهرب معهم نغمض أعيننا لا نلمح غير خيالات هيرونية ، أم نحائر ونغلق باب العقل أمام إحالات الرمز المتلونة والمهارة من الخوف إلى الخوف . وأنا - منذ تعارفنا وتصادفنا - أعرقك رقيقاً تغني حب مصر .. وتناغياها .. أحياناً نلعبنا لغوياتها الأغراب .. نلعب جراحها وتداولها بمستخلصات الأعشاب البرية المسطورة في البرديات .. تبكي الفقر في حارات مدينتنا الندية وللأطفال الحفاة متفخخي البطون .. ولكنك لا تنسى دائماً أن تدعو حوريس لكي ينجب حوريس وحوريس وحوريس .. فمأذا تراك تقول الآن ؟

مرفوعي الرأس . ويعلم ليس فقط بحاى يقلب يسكين عرائه
الرمال ، ولكن بالحفارات والبولدوزرات تشق شبكات الطرق
في كل الاتجاهات وتتحنس بطن الأرض تستكشف حملها ..
تقتنصه من بين أنياب البوار .

الاسكندرية : رجب سعد السيد

صديقى صبرى .. حين يولد الشاعر في "التخيل يفتي أحلاماً
جديدة .. يفتي لرمال الصحراء - مسلاتنا الجديدة - ويترجم
نفوس الدم عليها .. يفتي ترنيمات سحرية تذيب جدران
كهوف الخوف بداخلنا .. يفتي للأفواه الجمادة أن تنفض عنها
الارتعاشة .. يسقط الأقمعة .. يفتي لنظل على العالم ثانية



قصته | ياعرييس.. والشمس طلعت

. . لذا قلت لعلها مخبئة في عريات المدينة . أوفى يدرومات العمائر العالية فنظرت إلى ظل كي أطمئن عليها . فلم أجده . وكان الناس والأشياء مثل بلا ظلال ، وأصحاب المحلات يكتبون اسمها المطلق على الواجهات ويرسومها هيئة أخرى . فأبدلت من وضعها الكتيب وصنعت للوجه عينين ودونتين وتاجاً من ذهب وتاجاً من فضة . طوقت العنق بعقد من جمارين وقلت : هذه هي الشمس . فاجتمع على الناس من كل النواحي . أدخلوا منى صورها الجميلة وكان أطفال المدينة يسألون الأمهات عن الشمس فيشرن لهم بحيث على المصاييح المشتعلة بمناسبة ودون مناسبة . وحينما كنت كيا الأطفال كنت أخذ صورها الجميلة من أيدي البنات على واجهات المعابد والصق صورها على حافية المدرسة . وكانت أمي تقول لي : لسوف أزوجك . « يا سيد أمك » . وأهديك الشمس . أطوق لك خصرها بمنديل العرس الأبيض وأعلق لجمالك في خصرها أرجوحة من حبال النخل . وأخفي لك :

يا عرييس قوم بينا والشمس طلعت
يا عرييس قوم بينا والشمس طلعت
. . صفر القطار العائد في قلبي فقرحت . حيرت الإشارات الحمراء والصفراء مجمة ونظرت إلى جبهته فلم أجدها . تأملت جبه الأهل المائدين ولم أجدها . سلموا على ، قالوا قبلتنا جميعا ، وأوصت لك بالسلام هدية .

. . قلت هي بالتأكيد . لدى البنات اللاتي يقصصن صور

وقفت تحت سقف المدينة وحدي . أتأذى الشمس باسميها الأجمي والقصيح الحسن . تخفيت لها وراء المسابرين وإشارات المرور كي أفاخيتها على غرة . ثم أخرجها على الطرقات وأجمعها في حجري فتبهر ذنائب وتبهر فضة .

قلت : الشمس لم تعرفني بعد . فخلعت لها عريانا ولم تزل . قلت : إذن ستعرفني من دمي . فمزقت من لحمي شريانا . وسكنت دمي على الأسفلت . ثم نظرت بعرض السهالك كي أبصر وجهي المحب وجرحي في وجه الشمس . ولم أره . ولم تزل .

كنت حينها سافرت . أعطيتها كلا الجبينين . فقبلتها . ثم عادت ولم تكمل معي الطريق . حطت حيثما حطت . على سنايل القمع حتى تنفضها وحل سباط التمر حتى تتساقط على الناس وطبا جني . قلت : حتيا ستأكل معه - قطار الساحة (١٢) فيصفر في قلبي فأعرفه وتنزل من جبهته فأعرها تسلم على رئيسي المبتسم . وتناديني باسمي فأتادينا .

كانت تعرب مني خلف أشعة المراكب . أوفى خلوق النخل . . أوفى بنيات الحمام . في الأبراج العالية ، فانظري الحين إلى ظل فأجده . حينئذ أعرف أنها مازالت هناك لم تغادروا بعد فأضع ثيابي في أسناني . أبحر خلفها أقول : هأنذا عرفتك . فخرج لي بوجهها الرضي . تلاعبني . تقفز أملئ . تشق النهر . تشق السهالك . ثم تستقر في جلباب . وتختفي للحظة في جدار . فأصنع لها من قبة الحوص الملون شراكا . لكنها تعرب مني .

النهار . والشمس الطالعة ساعته . أقول على المألا كلاماً لم يقله أحد .

.. لذا افترشت بساط الكتب المربع على قارعة الطريق . عدلت من واجهات الصحف . قلبت وجوه الأطفال الجوعى . ووضعت عليها أغلفة من زهر . ثم ناديت الشمس باسمها الأعجمى والفصحى الحسن . ولم تشرق .

.. نزعتم من كراسى قصيدة لم تكتمل بعد . وقرأت لها علانية . ويكيت ولم تشرق . وهى التى كانت تسمى . وقت تبكى القصائد . قال « أبو الفهم » أبى . متى كان أجدادك من أولاد الزهراء . « فاطمة » صحبتهم الشمس المباركة من أقصى الحجاز . لازمتهم بالصحرى ولازمتهم بالبحر . وهناك أشارت لهم على النهر العظيم . فعرفت أنها تتبع المحاربين . على هوداج الإبل . فقصدت بوابات المدينة . وشاهدت ظلها القديم . الذى تركه المحاربون على باب النصر وكان رجال الحان يطرقونها على أوام من نحاس . وعلى أوام من فضة . ويبسعون وجهها المتمسك للوافدين . فتألق عزة . وتألق كبرياء . قلت للشمس . اسمين الأعجمى . والفصحى الحسن . ولم تسمعنى .

.. وقفت في ميدان المحارب . الذى مازال يوقف المارة . ويحذرهم من اليأس دون الحياة . وضعت يدي في جيبي النحاسى . اليمنى . وجيبي اليسار نظرت كفه اليمنى . وكفه الشمال . وضعت يدي تحت طربوشه النحاسى ولم أجدها قال لى : كانت تقف على حدود « دنشواى » البلد (تترك) على البيض مع الدجاج فيفقس . وتترك على بطون النساء فينجبن . وكان زهران ابنها وكانت أمه تلم حصدا الفصح وتتركه لها . وكان يجيها ونحبه . وتكره من يكرهونه ونحب من يحبه فيقول : الفاس فى يسارى . والشمس فى يمينى . حينما يطلقون النار على الحمام المسالم .

.. كانت : يا سلام . حينما تشرق . تقفل وراءها بوابة السماء . تتجاز الطبقات السبع . تنحدر كرة من الماس . تنزلق . بليونية فى قلب النهر . تفصل عيونها تشعل الأرض من تحته . ثم تستلقى على الرمل . تدخل بيوت الفقراء فتدفع الأبواب أمام وجهها الصريح . فيصلى أبى على مكان قائمه الشمس . يقول لى : لا تفعل إلا كذلك . لذا قلت : إذن مستشرق من هناك . وذعبت تجاه النهر . لكنه كان تاركاً صدره عرياناً لزوارق التزعة بالأثرياء . تاركاً صدره لتغايات البواجر الساحلة . قلت : ليس مكاناً للشمس تشرق عليه . وليس مكاناً لوجهين حبيبين ضاحكين عليه .

الشمس « آتو » الإله فقصدت متاحف المدينة ، عبرت خلف السياج الغرف الجنائزية وغرف الموميאות وكانوا يطعمون الحراس خبزاً وحلوى فيأخذون صورها الأولى ويغمض عيونهم ثانية . فيعودون ليسرقوها مرة أخرى ، ويبحثون عنها فى قلوب الموق ، وكان أبى يبنى أحياناً خلفه حراسة المعابد . يحذرون أن يخطئوا عليها جويهم السحرة ويسرقوها مرة جهة الفلاح الفصيح . يقول لى هؤلاء « ياسيد أبوك » عشاقها هؤلاء الأعداء . أخذوها عنوة فى سفن القراصنة . عبروا بها البحر وأشعلوا منها الميادين . وأشعلوا منها عيون النساء . ثم يدخلن غرفة الملكات . حيث الأميرات اللات يترقبها من النهر . ويتوجن بها رؤوس الصغار . قلت . إذن . . مستشرق بآيات السرور . تفتح الزهر فى عيون المحبين . فنظرت صحف المدينة ساعة الصحو . ونظرتها ساعة الأصيل . وتأملت وجوه الأحية . تحت ضوء الفرائس الخافي . حيث كانوا يفضضون السماء الرمادية من جيوب المعاطف . ويتبعونها مثل . يحسبون لها بالأيام . ويحسبون لها بالسنين .

.. وكانت إذا ما أشرقت . واليوم آخره العصارى . ينتظرها النبات الصغيرات . يفسلن أقدامهن بالشفاف . يلسن الثوب « سكة الجبال » ورش العين . يأخذن على رؤوسهن الجرار . ويصم لها بأساء الأحية وكانت إذا ما أشرقت واليوم أوله صباحاً . أقف معها على خط واحد . فتصف مى . أطير قبالتها . ولا يعوقني شيئاً . لكنها تسبقنى .

.. قلت : ياليتى . أطير مثلها بحرية . دون أن يوقفى أحد . ففزت بقل كل . فكان شىء ما يثقل أقدامى . فتهتز أعمدة النور وصور الإعلان أمامى . وأسقط على وجهه الأسفلت القاسى . . كان أبى يشير بأصبعه عليها . فيكاد يلمسها . يقول لى : إين مكانك . وإياك أن تغيب منك فأطل واقفا لها . حتى يشتر لونها رويدا . وتهبط رويدا . وراء جبال الغرب فاقول : هاهى . تغيب عنا . بنت الإبه . فيقول لى : ستنام الليل ثم تشرق . ولا تسرق البيض من تحت الدجاج . أو تسرق الجلعان من التوابيت فلا تعود لنا . لذا نظرت أهل المدينة وقلت . الشمس غائبة لم تشرق بعد لأنهم لا يردون على التحية . فاقولها بأحسن منها .

ولابد أنهن النساء اللات لا يبتغين للشمس مثل أمى . وسدوا السماء ووجهها بالعمارات العالية . . قلت : مستشرق إذن من سطور القرامة . إذ كان أبى يغمض الشمس فى يمينى يقول لى : يا سيد أبوك . أنظر فى شيئين

المشائق . وأخرت معها الليل الطويل . ساعة . وكان زهران يقول : الفأس في يسارى والشمس في يمينى وأرسلها وراءهم . حينها علقوا قبعاتهم على أفصان البرتقال . وداسوا بأحذيتهم العسكرية على لعب الأطفال الطين . وصوبوا على امرأة . تدعو الشمس . أن « تكرك »^(١) على بطنها . وتنجب ولدا مثله - زهران - فقتلوها عن إصرار . ساعتها . أرسل وراءها الشمس من يساره فأسقطهم . وصقّ له العيال .

.. وضعت اللواء في جيب المحارب . كما كان . ونادت معه للحياة دون اليأس وضعت الحناء في يده . واللين في فمه النحاسى . كي يبخره على الشمس . « العروسة » نادينا الشمس باسمها الأعجمى والفصيح الحسن . قلت له :

« يا عريس .. قوم بينا .. والشمس طلعت

يا عريس .. قوم بينا .. والشمس طلعت »

لكنها لم تشرق ..

صفر قطار الصعيد في قلبى . فعبرت إشارات المرور جملة . ثم امتلت في فناء المحطة وجوه البنات العائدات من هناك . وسألت عنها . قلن . ودعنا حتى حدود البلاد . ثم أخبرتها بمواعيد الزفاف . وأوصيتها السلام على الأحبة حين العودة . كان أبى يقبلنى ويتركها جيبى كى تقبلنى . ولما خشيت ألا تعود قال لى : يا سيد أبوك . هذه هى وجوه الناس كالفرحة . وهذا هو الماء والنخل . وهذا هو الذى فى جيبى ليس لى . فأفهم . وأنادى باسمها الأعجمى والفصيح الحسن . فلأراها .

.. وضعت يدى فى جيب المحارب . وأخذت « اللواء » وقرأت معه للعابرين .. « كان زهران يشمله التعب فينام . فتأتى تقدم نفسها . ساعة . وتشرق وتنادى عليه مع البنات .

يا عريس قوم بينا والشمس طلعت
يا عريس قوم بينا والشمس طلعت
.. ومرة أخرت مغيبها ساعة . فآستهم على هيدان

القاهرة : إبراهيم فهمى



(١) تكرك : تنام على البيض .

فتصه - شكدو البلابل والكبرياء

أسرعوا بالاتضمام إلى الحشد . حدقوا فيه بميوهم وأذاتهم . بدا كل فرد منبها بالرجل وبما يقوله ، كأن ما يقوله لم يسبق لهم سماعه ، أو كأنه قادم لتوه من كوكب آخر .

إنهم الآن في حضرة رجل غير عادى بالمرة .

حاول الخطيب الخليظ أن يصعد فوق الكرسي . لم يعد يتمكن من رؤية كل الوجوه ، والنظر في كل العيون . . لقد تعود أن يستلهم من نظراتهم أفكاره ، ومن ملاحظهم موضوعات خطبه .

أسرع رجاله فأصواته على الصعود . وقفوا إلى جواره . حطت راحته فوق كتف الرجل الأيسر . بقي الرجل الأيمن محروما من العطف . أثر الخطيب أن يحتفظ بيمينه حرة لتساعد لسانه .

استأنف الرجل المرتفع خطبته المحمومة ، ثم توقف فجأة وطلب إلى الرجل الأيمن قليلا من الماء . بذلك أتاحت الفرصة له كي ينهى عهد الحرمان ، بأن يسقى الظمآن العظيم .

قفز إلى أقرب مقهى ليحلب الماء لخدام الجماهير .
ساد صمت

بلغت الأسماع موسيقى ناعمة . أتاح لها الصمت فرصة التفاد إلى آذانهم المشرقة . تسلت التغمات المخضبة بالشجن إلى صدورهم . . تلفتوا بحثا عن مصدر هذا اللحن الشجي . كان رجال الخطيب يستمعون إلى الموسيقى كأنهم يفتقون على

جاء رجاله بكبرى . خطوه في الميدان الكبير وأحاطوا به . جلس وبدأ يتكلم .

— أئتم تترفون عنى أئ رجل فعل . لا أئتكلم بقدر ما أعمل . ولا أئد إلا إذا كنت قادرا على الوفاء ، وأنا قادر بإذن الله وعونكم ، أن أحقق لمدينتنا ما لم يسبق أن تحقق لمدينة .

نفض ووقف خلف المقعد وأمسكه بقبضتيه :
— ستحصلون على الغذاء الوافر . ستجدونه في كل مكان ، وفرص العمل لن يطول بحث الماطلين عنها ، لأننا سنبنى المصانع ونقيم المشروعات . . لن يكون هناك فقر .

أقبل المارة على الصوت الجهور ، وقفوا وصبرهم على التحدث . . الرجل في الزى اللامع يضىء يتألق . وجهه الأحمر يشرق بالنبضارة والعافية .

استمتع البعض أن رأسه الكبير يدل على التجارب العديدة والعقل المستدير .

طوح الخطيب ذو الكرش ذراعه في القضاء وهو يقسم أن الخير سيعم الجميع ، إذا وقف الجميع إلى جوار حزيه ، لأنه حزب الجماهير الكادحة ، ويتأصل دائما من أجلها .

تلافاً إلى أشعة الشمس سخائه الضخم . وضعت الساعة البراقة . كانت نظرات المارة تدور في الميدان . تقع على هذا الكائن المتلألئ والحلقة المحيطة به . خامر بعضهم الظن بأن هناك سلعة ما من السلع المخضبة يتداولها هذا الجمع .

المسامر . لن يستطيع رجلهم أن يتحدث قبل وصول الماء .
— هذه الموسيقى اللينة . . لاشك أنها تنبئه

كان هناك اتصال بين أعصابه وقلوبهم ، بين انفعالاته وأرواحهم ، ورغم أن عيونهم على الناس خشية وقوع أىذى بهم مهابة الرجل الكريم ، فإن جميع حواسهم ، وكل شعرة فى أجسادهم تقشعر له وتحركها أنفاسه .

تألف الخطيب وبان عليه الضجر . زعق الرجال يتعجلون الرجل الأمن . تخلص بعض الواقفين من الزحام وانجهوا إلى مصدر الموسيقى .

كان المازف يجتفن كسانه فى عشق . يضع خده على صدره ، كأنه ينمت لحشد الأنعام الذى يمر فى قلبه . يحاول أن يتحكم بركة ودرة ، ويأصابع مرتعدة فى الألمان المتاجبة .

كان عليه أن يقبض على الكمان هذه القبضة القوية الحنون ، ورأسه يتر كان الأنعام تخرج من الكمان وتجتاز هروقه ثم تنطلق إلى الأذان .

أما أصابع يده اليمنى فكانت تشفق على عصا الكمان أن تتحطم . بركة تحملها حلا وتذفها دفعا متواجا . لتمر على الأوتار المشدودة .

بدأ الرجل يردد بغم نصف أورد :

— الربيع جاء . . وقلبي من لحم ودم . . يشجبه شلو
البلابل والكبرياء ، والكبرياء .

الربيع جاء

أحاطت به فئة قليلة . بعضهم جلس على الأرض ، وأسند ساعده على الرصيف ، وأسكن رأسه فوق راحته . أغمض عينيه . وشرب بكل الروح والجسد غناء الرجل وموسيقاه .
دوى صوت الخطيب من جديد .

— سينال الجميع ما يملكون به . سيشعر الأغنياء بالأمان . سيطمثون على أموالهم ، أما الفقراء فسجدون الفرس للامتلاك والثراء . ستبقى على الجشع والاستغلال . على الرشوة والفساد . لم يعد الناس كما كانوا من قبل خارج اللعبة السياسية . . أصبحوا هم أنفسهم اللعبة السياسية .

صفق الجميع لهذه البلاغة وهذا التمكن . أعجل المديح والتأييد الزائد تواضع المرشح المفوه . . أشار إليهم بالصمت والهدوء .

علا صوت الكمان . ملأ الميدان . تسرب فى لحظات الصمت إلى الكل . انتقلت الخطوات إلى الموسيقى الضئيل .

بدأ الرجل صبا متيبا ، تكشف تخلصات وجهه وتوتر أعصابه عن وله منيف وجوى . . متهدج الصوت ، كأنه يوشك على البكاء ردد :

— الربيع جاء فهل نجىء ؟ عودتى . . تزورنى . إذا الزهور أينمت .

اتسعت الدائرة وازدحت بالمنصتين للتلفهين للنغم . . لحديث القلب المكلم .

أجهد الخطيب نفسه فى الزعيق والذق والقسم ، بينا الدائرة الكثيفة ترقق رويدا رويدا . . كان يكرر نفسه ، ويعود إلى نفس النقاط يؤكدها ، وكأنه على ثقة من عدم تصديقهم له .

رغم صوته العالي . بلغته الأنغام الحنون . . تأفف وتبرم ، وتوقف بسببها عدة مرات ، مع أن الموسيقى لم يرفع صوته . ظل كما هو لا يمس بأحد إلا مشاعر آله ، ولا يسمع صوتا إلا خفق قلبه الواجب . . كان يردد :

— أنا كما عهدتى . . أعلم الحرف وأزور القمع . . أنام جالما ولا أنحنى . . أنا كما عهدتى والربيع جاء .

ضخمت أصابع الخطيب على كف الرجل الأيسر ، وكان ضخم الجفوة ، مفتول العضل .

تقدم الرجل مسرعا . . وقد أقسم أن يفسدى بروحه وجل المبادئ والقيم .

اختطف الكمان من الضمير . دفعه بلكمة فى الصدر فألقاه . حطم الكمان وهاد بيتسم .

انطلق الخطيب بصوت أقوى وأعذب . رنت كلماته الفاشرة ، ترفض الانزامية والشلية والمعالجة . . عادت الدائرة بجمهور جديد . ازدادت كثافة حول الطبل المنوى .

حط الرجل الضمير جسده على الرصيف مكسور الجناح ككومة من حزن وقهر . الناس حوله بين الدشعة والأسى يفتنون زفير الغضب ، يتمتمون بكلمات السخط . . حاول البعض أن يستعيد النغم .

— وقلبي من لحم ودم . . يشجبه شلو البلايل والكبرياء . . الربيع جاء .

أعادوا الغناء ، وردد بعض آخر

— الربيع جاء فهل نجىء . . ؟ عودتى . . تزورنى . . إذا الزهور أينمت . . عودتى ، ردد آخرون .

— أنا كما عهدتى . . أعلم الحرف وأزور القمع . . أنام جالما ولا أنحنى . . أنا كما عهدتى . . الربيع جاء .

فرجىء الناس بأنهم كليا رددا مقطعا من اللحن تركت قطعة مكسورة من الكمان في اتجاه قطعة أخرى ، كل قطعة تلتوى وتختصن جازجا ، تشبث بها . وللمنشد يصيح بأذنيه السمع ويكمل بوجهه ، كأن حرارة الشوق للفتت في الأجزاء المتباعدة تبغله . الشوق يدفع القطع ويسويها ويلصقها . يردها إلى موضعها والأفواه تردد :

— قلبي من لحم ودم .. يشجيه شلو البلابل والكبرياء
هب الضمير إلى الكمان يادى الخماس ، فحمله وقبله ..
مسح على صدره ولس الأوتار . كل جزء في موضعه .
لما غنى المنشد كان مثل قمة الامتزاج بين الشفاء والحب .
أقبل المستمعون للموسيقى يشجعون الكمان المجد على النغم .. يذكرونه بالحنن يتمتعون ، فينطلقون ويتجلى كما كان قبل الصاعقة .
فرجىء الخطيب المجلجل بالألحان تترى وتزحف عليه محملة بالمعنى ، كأنها أزهار البرتقال تزحف على المدينة العفنة .
— غير معقول .. هناك مؤامرة .. حطموه . ادفنوه ..
لا يتبقوا له أثرا .

أسرع خذّام الرجل التلالي إلى منابع النغم .. تخصصص بعضهم في ضرب الموسيقى . سحقوا أصابعه التي تعزف . قطعوا لسانه الذى ينشد . ألغوا على الرصيف ، كأنه بقايا إنسان معصوم ، ليس فيه أثر الحياة .. ميت من ستين .
تفرغت مجموعة أخرى للكمان . حطموه على الرؤوس وعلى الركب . بعثروه في الأرض . مروا عليه بالأقدام . أعادوا سحقه بالكمبوب الحديدية ، ثم حضروا حفرة ودفنوا فيها فرائده . أهالوا عليها التراب . مروا فوقها بأثقال .. دكوها قلما . نفصوا أيديهم .. قال الجميع بفخر .
— الحمد لله . الآن لا موسيقى ولا نغم

لم تتح للذاهلين المحلقين حول الموسيقى فرصة للدفاع عن صاحبهم . ولما أقاموا أخذوا مذعورين يتفجعون على النهاية ، ويدعشون للقسوة والعنف .. يتساءلون عن الحدث القطيع :

— مالداهى لكل هذا القهر ؟ إنه رجل مسكين وهله حياته ..
حاولوا أن يتذكروا اللحن المختصب .. بدأوا في ترديده .. كشر خذّام الرجل الملهم عن أنيابهم .. حلقوا بالعيون فطايير الشر .. انتاب الأهالي ذعر . ماتت الكلمات على الألسنة .
عاد رجال السحق والتأديب إلى موضعهم .. كانت نظراتهم تقول :

— خلقنا للمهام الصعبة .. هل يمكن لأحد أن تسول له نفسه ألا يصغى أو أن يشوش أو يعسوق .. نحن الحزب المختار .. نحن رجال الدولة .

زعى الخطيب :

— هيا نضع اليد في اليد من أجل أمة جديدة متحررة من كل صنوف الهوان ، ومن أجل أن يكون الإنسان إنسانا بمعنى الكلمة .

لقد صبرتم واحتتمتم ، وقد آن الأوان كي تصبحوا في نظر المسؤولين أهم من الكتب والآلة والروتين ، وأهم من مراكزهم ووجهة لياليتهم ..

ضغط على كتف الرجل الأيمن فأصرع إلى أقرب مقهى يجلب الماء للظمان المهيب .

بطرف عين عظيمة لاحت له فئة قليلة تنزف الدمع على الكمان المطمح .

ساد صمت

لم تحض لحظات حتى تناهت إلى الأسماك أنغام خافتة ، كأنها الحمس الجليل .. تلتفت الجميع .. من أين تأتي الموسيقى .. المنشد لا يزال كما هو كريمة من الملابس الرثة ملقاة على الرصيف بلا حركة .

جاءت الإجابة من الأرض التي كانت تتشقق عن زهور ملونة ، تلتوى وتتصاعد ، كأنها تمهاند للخروج من قبرها . ومع كل تمایل تصدر نغمة .

رويدا رويدا شقت الأزهار الفضاء وعلت الأنغام .. أصبح الميدان كله موسيقى تصاحبها أزهار تتراقص في لوحة فنية نابضة بالألوان ، بينها تلتف حولها أشعة الشمس وتتعمد عليها وتندور من حولها .

مهرجان يهيج من اللوq والحركة والنغم .

تسلل عود من الزهر المغرد إلى الموسيقى المسحوق فأيقظه . بعنائه غيصر . حاول أن يردد اللحن ، لكن لسانه كان مقطوعا . فتح فمه ويذا كأنه يتأوه .. رددت المجموعة الأسفة عليه مقاطع اللحن .

* انتظمت الإيقاعات وتوالت كأنها فرقة مدربة ، غنى للإنسان الحائر في الميدان الكبير .

تحول كل من كان حول الخطيب إلى المهرجان الغنائي . بحثوا عن المايسترو الذى يوجه كل هذا الحفل .. لم يكن هناك قائد وإن كان غاية في التألف والانسجام .

زعم الخطيب .

— لا يمكن أن نسكت على هذه الحرب . لابد من الإبادة الكاملة . . لابد أن يموت أعداء الوطن .

تقدمت الجرافات والآلات الثقيلة كأنها ديناصورات حديدية ، تمز الدنيا وتزجر . علا الصخب والعنف مع هدير المحركات ، التي كان لها دوى كأنه طحن أنياب أسطورية

بدت الجرافات كأنها تهدد بهلم الأرض وإعادة تشكيلها على نحو آخر امتلأت السماء بالثقوب من هوس الضجيج .

حطرت الآلات الأرض وقلبتها . اجتثت كل الزهور من جذور الجذور . سحقت كل شيء . هدمت كل ما كان . ما كان فوق الجميع أصبح تحتهم ، وما كان حيا مات ، ومن مات أعيد موته .

حالت الدهشة بين المرء ونفسه ، فلم يلذف دمة .

كان العمل غاية في الوحشية والسخافة . . كل هذه السلطات والأجهزة تعادى آلة موسيقية ضئيلة لاتطعم إلا أن تعبر عما يجيش بداخلها ، وليس لها من خطر يذكر ؟

التصقت الجماهير بالجدران . وجوههم باهتة ومعتمة ، كأنهم صف من الرايات المنكسة . .

لحظت وبدأ الخطيب يشرب كوبا كبيرا من الماء . بدأ أكثر قوة وحيوية . . ألقى نظرة رضى على الآلات الثقيلة ، ومسح بالتمديد وجهه المزدهر . ابتلع ريقه . . بحث عن الموسيقى بنظرات خبيثة . وجهه واقفا هناك تعلو وجهه سكتة غريبة لا تتوهم مع ما يجرى به من مهانة .

كان وديعا ياسيا كأنه في عالم آخر ، يتلقى فيه الثناء . الساحة شاسعة والميدان خمال . . الناس هناك في دائرة كبيرة . . ظهورهم إلى الحائط . لا أمل لديهم .

وقبل أن يفتح المرشح فاه ليستأنف خطابه التاريخي الهام ، أصم أذنيه قصف هائل ، يصل ما بين السماء والأرض . . صوت الجماهير تهتف .

— الربيع جاء ، وقلبي من لحم ودم . . يشجيه شدة البلايل والكبرياء . . الربيع جاء . . الربيع جاء .

القاهرة : نواد قنديل



ما جاء في خير سالم محمد علي هتدس

استهالة ..

أخرج الرجل رأسه من وراء الغلالة .. صك أسنانه في غيظ . راح يتأمله . انتظر حتى يفرغ من ضحكاته المستيرية . ابتسم في بلاءه وهو يكظم غيظه . (قلت ابتسم يا هذا ! ابتسم ، ولم أقل فُجّر في وجهي فقهاتك المجنونة) .

أصبح وضع عقاله . رُتّب «شماغه الأحمر» ، وقد بدا باهت اللون بعدما كشره الأكرت . (أريدها جانبية لو سمحت . ملايح وجهي تبدو مقبولة بعض الشيء — أعلم أنه ليس في وجهي أي شيء من الوسامة — إلا أن وجهي في هذا الوضع أحسن ، ما حيلتي ؟ فليس في وسعي أن أتحلّ عن هذا الوجه ولا أمل في أن يتخلّ هو عني) .. وأرسل ضحكة مصطنعة .

(لك ما شئت . أنت حر في اختيار الوضع الذي يناسب ملايحك . وإن كنت من خلال زاويتي أفضل الوضع الآخر .. إلا أن كل واحد منا يعرف هوية وجهه أكثر من غيره) .

ففرقا ! وأد كلماته في حلقة .. في اللحظة التي انطلق فيها ضربه ساطع بهر عينيه . بوقه لو يسك الضربة بقبضته . يرحل في وهج العتمة . تستيق في داخله احتياجات صراع قديم — كم غاصوا في أعماقك .. تغفلوا في قاع نفسك . انتزعوا منك أسرارك البالغة الخصوصية . أرادوا أن يفرغوا ما في عقلك وقلبك من حروف وكلمات احتبست في داخلك . لم يفرغوا من أعماقك سوى صرخاتك اليائسة وأتاتك التي كان يتعلمها الليل والصدى .

• • • خويله صاهلة ! يترنح على سيف الظهيرة . تلفح وجهه الخنطى سهام شمس حارقة . يتعكس على جبهته المعروقة برين لامع . عجنة طينية ، كان مزيجها الغبرة والعرق ، تصبغ بشرته .

في داخله صوت يعوى ! يتردد صدها في أعماقه . أطرافه مرتعشة وشفته . سلك يده في جيبه . . . ، أخرج منديلا مغموسا في الطين والعرق . مسح به وجهه ، بدا متعبا . رفع رأسه في ضيق .. وثق بصره كبدا الساء .

سقط الضوء في عينيه !

.. التمع كوميفس باهر .. تنكاثف الصور .. اللحظات تلوى عتقه ، بوده لو يجترى الضوء بقبضته . تنداح الصور المعتمة في ذاكرته . صوت متشنج يلا حواسه . ذلك الانبهار الضوئي يستحيل إلى صهد يفجر في نفسه الضيق والوحشة .

(١)

(ابتسم) !

قالوا ودس رأسه في غلالة سوداء . انفجر ضاحكا . فقهه حتى اغرورقت عيناه . لم يعد يدري أي دموع حقيقية تكشف عن ألمه الدفين الذي يسكن نفسه ويصيه بتشاؤم غريب . أم أنها دموع كاذبة .. ينهل بها ليورى سوعة أحزانه . . أم أنه يسخر من تآزمه وانتكاسته .

(٢)

.. شقاء الدنيا يرتسم في ملامح رجل أسمر يدعى (سالم الرجبي) .. الا قبح من اسمي وقبح حامله ! ليتني ما كنت «سالم» وأنا بالفعل لست «سالم» .

- يبدو وجهك كئيبا هذا الصباح
- هكذا هي وجوه الأشقياء
- اذن أنت تتعرف بشقائقك ؟
- ولست كسائر أشقياء الأرض !
- ولم ؟
- لأنني مسكون بالوحدة والفقر
- وأنا ممل !

- وهذا ما يزيدني حزنا وشقاء ، لأنني أبحث عن هوية أخرى .. أبحث عن نفس الضائعة .. النائية في خضم هذا التيار العنيف .. وأخشى أن تصيبك عدوى الشقاء بقرى !!

تلويحة المبتدأ ..

الضوء .. ساطع وهاج ..

.. يسقط في بؤبؤ عينيه جيماً وصهيداً .. يرحل في وهج العتمة ، استحاتل الرؤى إلى دوائر هلامية تسبح في ضباب متم . انقطع سيل الضوء فجأة .. وصلا صوت السؤال صارخا :

أهل صورتك .. ؟ وهذا هو اسمك .. سالم الرجبي ؟ كانت شفاهه تتحرك دون كلام . هز رأسه بالإيجاب . لم يمر الأمر أى اهتمام . الموقف يأخذ حجبا لم يقدره للحظة . هل هذه هي المرة الأولى التي تزور فيها هذه المدينة ؟ حاول أن يتحاشى جهر الضوء بيديه : نعم .. نعم .. نعم .

- هل أنت عربي ؟

- هذا ما تشير إليه هويتي .. والصورة المثبتة على الهوية .

صرخ المحقق في حلة وهو يصوب مصباح الضوء في وجهه : أجب على قدر السؤال .. أنت قذر ! تصيب عرقا .. انتفض والخوف يملأ نفسه .. عيناه زائفتان .. تلوجان في سحب هلامية معتمة ! حزم الضوء تسقط صهيدا على وجهه .

سالم الرجبي .. لم يبق منك يا سالم .. سوى أنك غير سالم .. ستخرج من هذه المدينة أعمى .. تفقد تمييز الألوان .. والأحجام .. وربما تضيع منك الذاكرة !!

(٣)

حرك يديه مصباح الضوء .. دمس رأسه وراء الغلالة السوداء . كان يجذى بكلام غير مفهوم .

.. الضوء يهر عينيه .. العرق يتصبب منه بغزارة . تناول منديل من الورق جفف به عرقه .. تناثرت ندب منه على جبهته وعنقه . ميتسبا مازال فمه .. الحزن يسكن قلبه .. وورعشاته ! صهلت خيوله ، ارتعد لصهيلها .. واستسلم في صمت كطفل ساذج ..

.. عوى الصوت في داخله .. حزم الضوء تحترق رؤى عينيه .. الضوء يرتسم فيها ، حالات عمومة تتحول إلى لبيب وصهد ..

تغيرت ملامحه .. مسكون أنت بالرعدة والخوف ! صرت كالأبقى الذي يتحاشى ضوء الشمس ! في وجهك أخاديد يتكاثر في داخلها شعر مدبب الرؤوس .. كان هرموناتك المروجة في ازدياد . شقاؤك يتكالف بالضوء .. حزنك يتفاقم .. يتوالد مع صهيل خيولك .. مع الصهد الذي تلوب فيه كل قدراتك .. و .. و .. وتضيق .

.. دمس الرجل رأسه في الغلالة السوداء .. وقد اسودت الدنيا في عينيه جاء صوته مكتوما .. واهنا : بَلَّ شفتيك ! .. لم يتمالك نفسه .. تقيقه .. مال إلى الخلف سقط عقاله وشماغه ! أخرج الرجل رأسه .. كاضطراب غيظه .. تأمل المنظر ، وإبتلع ريقه قهرا . مسح جبهته براحه يده وهو يلتقط أنفاسه .. لا شك أن الذي أمامه إنسان مجنون أو معتوه .. مازال يمارس ضحكاته المستيرية مزاج .

ضوء يسطع .. وسيل من الكلمات يُصب فوق رأسه . سؤال يتبعه سؤال : أنت عربي .. ونحن لنا معرفة بسلوك العرب في بلادنا الضوء ياهرتض من خلاله ملامحه وانفعالاته . يلفح وجهه الخطى صهد تصهل فيه خيله . ذلك الانبهار الضوئي يستحيل إلى وهج تسوحشه نفسه . يصبح رعشة تسرى في سائر جسده .. نافورة دم تنفجر من فوهة جرح نازف ..

.. حتى يلثم الجرح .. ويتهى سيل الأسئلة .. !

ما جاء في غير سالم

هل أتاكم خبر سالم ؟ سالم الرجبي .. لا سالم الرغابي ؟ قضى في السجن ثلاث سنوات ! سلطوا في وجهه صهد الضوء .. أغرقوه في أسئلة أنهكت فواه .. أخضعوه لعذاب

فادح ! حرقوا ذاكرته .. أفقدوه فحولته ، وتغلغلوا في كل
التفاصيل . انتهت سنوات سجنه وانتهى سيل الأسئلة ، بإلقاء
القض على (سالم الرغاي) الذي تلاحقه تهم التخريب وأعمال
الشغب في بعض العواصم الأوربية .. حين كان يحاول
الخروج من روما .

خرج الرجبي من مأساة إلى مأساة ..
.. ينتفض للسؤال ..
.. ويموت في جهر الضوء الذي تصهل فيه خيوله .

جدة : محمد علي قدس



قصته لعبة الحقل

اشعلن الأفران انكور الدخان الأبيض ثم قفز بنزق . متراقصا في جميع الأنحاء . وفاحت رائحة الطبخ والحليز .

أتى الرجال تحلقوا حول الطباي . بعد أن أكلوا وشبعوا . . قدمت نسائهم الشاي . ارتشفوه باستمتاع في شغظات . عالية جدا - من المفروض أن ثقيل - قال أحدهم . لم يسمعه أحد ! اقترح آخر أن يلعبوا لعبة العروسة والعريس . تلقفوا الفكرة مهللين . ولما كان الولد (محمد) أكبرهم ، والبنت هدى أحلامهم . دفعوهم (للكوثة) فوق كومة الحجارة ! ونشطت خلية النحل من جديد .

من ورق الشجر صنعت أكاليل الزينة . ومن أغلفة الشمار أوان الطهور وأكواب الشربات وكانت حبات الفول الطرية والمسروقة هي (الكرملة) ، وتحولت كومة الفش إلى مراتب والحفة زاهية متعددة . وفي حجرة الماكينة كان بيت العروسين . مزينا بلوحات رسمت توا بعصارة القشور ، وتبدلت دزئات الجزر ، لحيات مضيئة . وعمل صفيحة فارغة طقطق النغم ساذجا متخبطا ثم توهج ، غير عاين بتداخل الأغنيات والصياح .

قاد الولد ابراهيم الغناء بلثغته الخفيفة ورقصت البنت (فاطمة) ذات الجداول ، أما البنت (هدى) فكانت تجلس خجولة تفرق يديها المخضبة بحناء الطماطم ! وكان الولد (محمد) يرم شاربه وهو يتلقى التهانئ . بعد الحفل ، كانت الزفة . أخذوهم الدار . وأوصى الولد (ابراهيم) الذي صار

يانظره رضى . . رضى . يانظره

بعد أن غنوا للمطر . انحدروا لطرف القرية البعيد . سرب من العصافير حطوا عند شجرة التوت الكبيرة . وكانت قطرات الماء تنزلق على الورق وتضيء عند الحواف . تحلقوا حول الجذع الندي . تجاوجت أطواق الملابس الملونة ، وتراقصت الشجرة وسط حزمة الأذرع الصغيرة . تناثرت حبات الماء عقد من اللؤلؤ انفرط ، خبطوا بكفوفهم الصغيرة فوق شعورهم المبثلة ، ومشطوها بأصابع من عجين . كانت وجوههم مفسولة بالضحك . مدوا الألسنة الدقيقة الحمراء ، لعقوا الماء المالح اللذيذ فوق الشفاه .

اغتنسل الهواء . صار صافيا كعين الديك . من رحم السحب يزغت الشمس المتكورة وسال الدفء من جديد . راحت الخضرة تتماوج كالقטיפه ، والفراش يطير . اقترح أحدهم الذهاب للمحقل . اندفعوا في بحر الخضرة الكثيف . شقوه في خطوط متداخلة داروا حول القوس الواسع . بدت الرؤوس حبات فلفل عند تماس الزرقعة والخضرة يوخلف جدران وابور المياه المتهدم . اختصوا ، تسابقوا في قرح جداول المياه والدوران حول الحوايط . لعبوا (الاستعماليه) ، زاقت أفرع الشجر المتناثر تحت أقدام قروود صغيرة . بعد أن أنهوا اللعب ! انقسموا فريقين . . الرجال في ناحية ! والنساء في ناحية ! . ذهب الرجال للشغل ، والنساء بقيت تعد الطعام وتقم بشؤون الدور . اتين بالقش وأعواد الشجر الجاف .

كتفيه يساعدها على السير . فجأة رأى جدرا من الناس آتيا من ناحية القرية تتمايل فوقه بعض العصي ، ويسبقه عواء مفرع . لم يفهم إلى أين هم ذاهبون . رآهم يتجهون إليه ، ارتعب وانفلت يجرى وسط الحقول ، جروا وراءه . جعله الرعب يدور ويدور . تعثر مرات متزلقا في الوحل الذي خلفه المطر . اكتسى بالطين وجرحته وجهه العيدان الناتئة . أراد أن يقفز هاربا في الخليج ! سقط على حافته ، أمسكوه وكان يرتعش بقوة كفرخ مبتل . جردوه من ملابسه ، ثم تحلقوا حوله . لم يفهم ماذا يريدون ، انهارت بعض العصي على جسده العار ، الهش . وراح يحتسى في ذراعيه متكورا بالرعب . رأى بعض قطرات دم . وبينما قدماء تداعيان . رآه . كان وجه أبيه غيفا وهو يتقلص بغضب شديد ، وبينما كفوا جميعا ، بقيت عصاه . عصاه وحده ؟! تعلق وتهبط فوق جسده المنفض . .

عمد عبد الرحمن

أبا للولد محمد . أوصى ابنه ألا ينسى المتدليل المبقع بالأحمر — بعد قليل — ليريه للمدعوين ، ودفع في يده بقطعه قماش بيضاء (كانت سيالة جلبابه) ووقف يمنع الممازيم من التلصص ، ويطردهم بعيدا !

صرخت البنت (هدى) فالولد محمد فعلى مثلما سمعهم يقولون يوم عرس أخيه نشر الولد إبراهيم الخبر كالأفراح الكبار . ولكن البنت هدى استمرت في صراخ حاد مفرع ولم تسكت أبدا . انسل الولد (ربيع) خائفا ، وراح يعمل صوب القرية . ولما رآه الأولاد المفزوعون لحقوا به . لم يدرك الولد (محمد) ماذا فعل ، ووقف يبكي متوسلا لها كي تكف عن الصراخ ، ولكنها لم تكف . مالت الشمس حزينة وسقطت خلف الدور البعيدة ، وارتعشت الحقول في قبضة الريح والصمت المباغت . ربت على رأسها الصغير وأسندتها على



قصه - أقاصيص

الرقم ١٣

انظري . هذا ابنك الذى يظل يماكس طيلة عودى من
ساحة (المرسى) بكلمات وقحة ، وأنا فارة عله يجتشم
ويرعوى .

عبور

فوق حصير تنطج بشايها التى تستر جذعها . ممثلة
الجسم . تضع روجا رخيصةا باهتا ، يجعله يحس بالغثيان .
عينها واسمعتان فى سواد الخد . تبتلع وتلوكة مرات غير
معدودة . تنقياء فى لعاب لزج بلا طعم . يذس ورقة أسفل
الوسادة المتأكلة ، الوحيدة ، فوق الحصير الذى يشغل نصف
الغرفة الفسيحة الأرجاء ، ذات النافذة المكونة من دلتين ،
إحداهما مفتوحة فى وجه نور قائم من شمس ثقالية . تفتح
الباب وتنظر ذات اليمن وذات الشمال . لا أحد . يتسبل
مطاطيء الرأس عبر زقاق منحدر إلى وسط المدينة . واجهات
من زجاج وأخشاب . مزينة بعناوين الحاجيات المتنوعة .
تتحلق أمامها نساء فى إزارات بيضاء وسوداء . الأطفال
يعبرون الطريق كرا وفرأ ، الرجال يسلمون أجسادهم المترهلة
لكراسى المقاهى على طول الشارع الوحيد فى المدينة . الحيس
فى أعلى الهضبة ، وعند الأسفل تتجمع سيارات الأجرة الزرقاء
قرب مبنى البريد . يتوزع الناس فى الساحة فرادى وجماعات .
قارئة الكف يتكلمون تحت مظلاتهم الشمسية . خلف دار
البريد ميدان فسيح لسوق يوم الثلاثاء ، ترتفع الحمير عبر
زواياها . البعض يرفع جلبابه ويجلس القرفصاء تاركا مؤخرته

- انظر .
- ماذا ؟ انظر إلى هناك .
- أوه . شيء عجيب . رائع .
- لا تتحرك . سأعود فى الحين .
- تعال ، ارجع .

لم يبال بنداء صاحبه ، وحث الخطى ورامها ، أما هى فقد
كانت قاصدة هدفها . بخطوات حثيثة غير عابئة بشيء ، وبعد
أن أدركها ، أخذ فى مضايقتها بكلمات غزلية ، وهى تبتعد عنه
ما مكنتها سرعة مشيها من ذلك . يلهث خلفها غير مهتم
بنظرات الناس لهذا المنظر المشين ، ولا بانتقاداتهم اللاذعة
وتعليقاتهم حول صاحبه . . .

نسى صديقه تماما ، أو بالأحرى جريه ورامها أنساه ذلك ،
وجد نفسه يذئب معها من الحى الذى يسكنه ، خفف المشى حتى
تعب الزقاق . ولشد ما كانت دهشته كبيرة عندما دلفت باب
الرقم ١٣ . انسل خلفها بركبتين فاشلتين . كيف أفت وأعرق
وأجرى ، فى الآن الذى تقصد المنزل بالأحضان ١٩ . لملها
صديقة حليلة أختى ، قادمة لاستعارة شيء ما ، المهم أنها
وفرت عليه الكثير من العناء فى اللف والدوران أمام الأعين
الحاقدة أو اللهنى إلى . . . دارت الأشياء فى رأسه وهو يصعد
درجات السلم ، ليجد أخته تصيح فى وجه أمه :

للهواء . يذنو من الحائط ، زر سرواله ليسيل الماء حامضاً
أسفل الحائط المهترء تسقط النقطتان الأخيرتان . يصلح الزر
ويسير عبر ساحة السوق . الأوراق تتناثر هنا وهناك . تسكع
خلال عدد من الأزقة بغير جدوى . قاربت الشمس أن تختفى
وراء الأشجار الفارعة . كان سادس الركاب الذين انطلقت
بهم السيارة صوب الشرق ، تشق الطريق وتسابق أشجار
الأركان والزيتون .

برج الدلو

يومء إليها بطرف عينه . تدخل في جيبها البيضاء
وتتبعه . تركب خلفه ، ويشرع في مسابقة الحيطان والأشجار
ضاحية المدينة ، يضمهما مكان قصى هناك ، بعيداً عن العيون
المنهافة . تضع رأسها على صدره مسترخية في بحر من الأحلام
لا ساحل له . أناملها تسبحان بنعمومة خلال شعيرات يديه
السوداء . حينها يلتصق ذقنه بشعرها المرسل الكثيف والمتطاير

بفعل هبات نسيم آتية من جهة الغرب ، يكون قد غاب معها
في رحلة استكشافية عبر قارنها العذراء . عائشة بنت منصور
القاطعة سبعة بحور على ظهر الخيل . يمتطى الأذهم ليسابق
الريح . تتعلق بروح عينيه متوسلة إليه أن يفتديها بأرخص
ثمن . يحوقل ولا يسعمل للنار التي تركبه من الأحصين .
لا تتعجل باملكة الهوى . إننى في انتظار فتح كبير يدر على المال
الوفير ، فأجعلك ثملكين الكون بين يديك . أغمضت عائشة
عينها الزرقاوين ، بنيا كان يعرق لاهثاً من فرط الدهشة
واللهفة . يراها ، تجرى مبتعدة عنه وراء الأشجار ، وهو يزيغ
الأغصان خلفها بكل قواه . يذنو وتختفى ، تبدو وتبتسم
لتختفى . يرغى منبطحاً من فرط الإعياء مغشياً عليه . فلا
يستيقظ إلا ونسيم بارد يخفف عرقه المتصبب من على جبينه .
عائشة . أنسمعين ؟ روايتك صارت روتينية مثل أحلامك
الحالية . نفس الأسطوانة . مترين . فيوم السعد قريب . .
ويوم الاثنين هو . . . فانتفضت من بين يديه كقطعة مذعورة .
قالت: أنت من مواليد برج الدلو ؟!

الدار البيضاء : وافي محمد



مضيفة ويثمة عليها آثار حز القديم وثمة كانت . من السقف المسود بالدخان يتنلى الفانوس . حائط اليسار طويل به باب يفضى إلى الشارع ، وشباك فيه قلة تناورية عليها خطاه من نحاس أصفر . حائط اليمين قصير به باب يؤدي إلى الدار . في الصغر دكة خلفها نافذة تفتح على فناء البيت والحريم . حل بين الدكة كراسى . وفي الركن الأيمن مضفدة عليها حدة القهوة ومحتها وليريق ، ولونها في الحائط رفوف فيها كتب قديمة . على يسار الدكة كراسى أخر .

في النعامة يرى الأب وهو يقوم ، يطوى حصيرة الصلاة أسطوانة . ويقبضها جنب الحائط إلى جوار مضفدة القهوة ولعله مازال مشغولاً بتساييح ختام صلاته .

الأب : ربنا ولا تسلط علينا بذنوبنا من لا يخافك ولا يرحمنا !

« يلتفت الأب فإذا بالابن مقبل وفي يده مصباح يقرب له الأب كرسياً ، يعتليه الابن حتى يطول الفانوس ، يدخل فيه المصباح ويغلقه عليه . الأب والابن ينظران معاً إلى النور »

الابن : الفانوس بمنّ النور يألئ ، يضع على الأشياء ظلاماً ونعومة ، ويضع من مضفدتنا في السماء كل مساء حلماً !

الأب : نعم يابني ، يطلق الرؤى من حبس النهار ذلك الفانوس ، ويجعل غرفتنا حسة !

الابن : أموسر الزيت يألئ ، أم هو شوقنا ؟
الأب : إنها إرادة الله يساولسدي ، أداهاها الزيت والشوق !

الابن : وحاصلها إذن . . هذا النور !
الأب : وهنا يبنئ للرجل أن يكون ، حيث أراد له الله ، قائماً متأهباً ، مفتوح القلب مبسوط اليد ، مجتمع العقل والإرادة على المعنى الأمثل !

« يلعب الابن إلى المضفدة حيث يكثف على العدة استعداداً لصنع القهوة . يتكلم أباه الذي اتخذ مكانه من الأريكة . »

الابن : آن أوآن قهوتك يألئ !
الأب : آه ، لكن مسا القهوه دون ضيف ! إلى لأرقب ، فترث حق يرزقنا الله بمن يشاربنا ويؤنسنا !

الابن : ترقب صديقك يألئ ؟
الأب : على الرحب والسعة كل من يطرق بابنا يقصدنا يابني ، ومن بينهم هذان الأحب إلى قلبي !

مسرحية

ليل وفانوس ورجال ! مسرحية من فصل واحد

عبد الحكيم قاسم

- الابن : إذن فحكاية المزداد على أرض وزارة الأوقاف
لم تغريك على صاحبك يا أبي ؟
- الأب : هذا الأمر أعطب الربع من قلبي ، لا ييراً من
عطيه أبداً !
- الابن : لا تهرق حبيبك من أمرها عسراً يا أبي !
- الأب : يسعى ستر وجهي عن الناس جميعاً إلا عن
هذين ، فما حيلتي لو ألهمها تلملح ، ونكا
جراحها عذابي ؟
- الابن : كان موت صديقكم ختاماً فاجعاً لوقائع
مشهودة ، وإن لآرجو أن يكون بذلك قد
انفض السامر ، ونسيه الناس إلى مشاغلهم !
- الأب : يمزني ما كان يابني لا أنساه ، أما ما يكون
فإنني أدع أمره إلى الله !
- الابن : هو خير إن شاء الله !
- الأب : إن شاء الله !
- « صمت قليل »
- الابن : إن أمي أسفرت المعجوز إلى الجدين صبح هذا
اليوم !
- الأب : حدثت ذلك ، وإن لم يمزني به أحد !
- الابن : لو علمت أمي أن في إسفار المعجوز
ما لا يرضيك ما أقدمت عليه !
- الأب : لا أضيق بالمعجوز تتردد بين دارنا ودار
أصهارى ، بل أجد في التواصل نعمة ، إنما
أكره من العبد أن يستعجل تصاريه ربه
بالدهاء ، ويستزل الأقدار بالرجاء والإلحاح
في المسألة !
- الابن : تقصر همي يا أبي عن إدراك مقاصدك البعيدة
ومعانيك العزيزة المثال !
- الأب : إنه ما خطر على القلب وتطق به اللسان ،
ما رميت إلى شيء أبعد !
- الابن : لكنني يا أبي تنهب بي الفكر كل مذهب !
- الأب : سيملك الله بعمون من عنده !
- الابن : تعرف يا أبي أنني أقرأ ؟ أعكف على الكتب في
الأوقات . أشبعها على حجرى ، وأخل بين
الصفحات وبين قلبي . وفي كل مرة قرأت
قصة النبيح إسماعيل ، وفي كل مرة كان
أمرى مع خبر النبي عجياً !
- الأب : هو خير إن شاء الله !
- الابن : إذا كانت رؤى يا الحليل إبراهيم عليه السلام في
- منامه فرقت ، وإذا ما أطاع إسماعيل عليه
السلام ماد قلبي . أصبحها السكة صعوداً في
الجبل . لمة النصل في يد الأب متحفزة ،
ولمة في عيني الإبن متحيرة . نجمان في عتامة
لا يسذيب كتلتها الضحى . حتى النقطة
المعلومة . وتله للجبين عند ذلك توقفت عن
القراءة في كل مرة لا أستطيع أن أمضى حرفاً
قدما !
- الابن : يا ستار !!
- الإبن : حاولت وما استطعت . وفي كل مرة عدت
على بدء أقرأ الخبر من الأول ، ولا أصل أبداً
إلى غايته . وإنني لعل ذلك منذ حين !
- « من مكانه يرفع الأب يديه ويشرح بصره لأمل داعياً لابنه ،
حتى إذا انتهى تكلم الإبن »
- الإبن : لا تنضب علي يا أبي بعجزى !
- الأب : إنما أدعو أن يفتح الله عليك ، ياخذ بيدك ،
يريك آيته ، ويتم عليك نعمته !
- الإبن : آمين !
- الأب : هكذا دعالي جدك يا ولدي ، وهكذا أثنتُ أنا
وراءه !
- الإبن : أكنت تحمل المصباح لفانوس أبيك كل مساء
يا أبي ؟
- الأب : وكان أبي يقرب لي هذا الكرسي فأصعد
عليه ، أضع هذا المصباح في هذا الفانوس
تحت هذا السقف في هذه المضيفة !
- الإبن : هل اعتراك الخوف أبداً يا أبي ؟
- الأب : أذكر ذلك ولا أنساه !
- الإبن : فأنني لا أدري ماذا بي ، ولماذا يتهدد أحلام
ليل ضوه الصبح مترصباً في خصاص
الشيأك ؟
- الأب : أذكر ذلك ولا أنساه ، حين كنت في خدمة
أبي . ولما مات أقيمعت المعزى وقرىء
القرآن . وعمل الآيات أقر الرجال من كل فج
عميق ، رجالاً وعمل كل منسوم وسابق .
وكل ساع لعزائي نظر إلى ، أوصى ورجا ،
سلم ودعا ، وأنا سمعت وأجبت ، وعاهدت
وأمنت وراء كل داع !
- الإبن : إن قلبي ليضرب بجناحيه في جريد ضلوعي !
- الأب : ثم إنني صليت العشاء ، وإذا كنت أختتم

الضيف : هل يجد عابر سبيل في هذه الدار لقمة وقهوة ،
ومطر حار يريح فيه ظهره حتى يصبح الله
الصباح ؟

الأب : يا سيحان الله يا رجل ، تفصل ، تفصل ،
معرزاً مكروماً في دار موطاة للضيف ، منذورة
للمودة !

« يصلح الأب ضيفه ويأخذ يده يجلسه على بيته يضع الرجل
كيسه بحرص جنبه ، لكن الحرص لا يكتفم قرقة معدنية
أحدثها ارتطام الأشياء بخشب الدكة بلغت الأب والإبن إلى
الكيس يواصل الضيف كلامه بعد أن سوى لوبه واعتدل في
جلسته »

الضيف : عامرة دور السادة من ريف مصر ، وعاطرة
سيرتهم إلى يوم السنين بما أكرموا الضيف
والقاصد الغرب !

« يقف الأب من دهشة ويعود لطافته ، الإبن يربب »
الأب : لا لندري من الذي أنعم ، جالس في كنْ
داره ، أم قادم عليه بالأنس والثروة وحسن
الذكر ؟

« في فراغ الشباك على اليسار يظهر ابن الأخ مهتاجاً يصيح »
ابن الأخ : يا عمي ، إن الدنيا تجهمت واكفهرت ،
والنساء انجسبت ، انظر يا عمي ، والنساء
احمرت ، التحمت بالأرض في كتلة من غبار
هلب خائق .. يا عمي ، ما هذا في الليل
شان الله ، ولا هذه صبغته ، يا عمي ، إن
وراء الأفق غيرة ، وإنني ليوشك ينشق قلبي
إشفاقاً ووجلاً !

الأب : يا بن أخي ، أنساك تفسير الليل حسن
الأدب ، تطل على مجلسنا لا تقرىء سلاماً
ولا تحيى ضيفاً ، بل تعدو على صفو سمرنا
زعيماً وقلناً !

ابن الأخ : أخرجني الخلال عن طوري ، فاقبل عدلي !
الأب : في المضيفة نور وأمان وحديث طيب !

ابن الأخ : لكنني أرى السناج على مصباحك يا عمي !
الأب : لن يضير ، مادام البصر رائقاً !

ابن الأخ : لكنني باق ها هنا في الليل هذا أسأله عما
يقطب جبينه ويعكر ملامحه ، أسأله حتى أظفر
منه بجواب !

« أصوات الراجعين من صلاة العشاء ، في أرواحهم يقايا
دعوات وتسايع ، وابتهاج أن يكشف الله الضر ويسبل
الستر . بعد أن همى ابن الأخ ، الإبن صاكف على صنع

صلاتي رأيتك مقبلاً تحمل المصباح لفانوس
أبيك في ذلك المساء ، صغيراً متعثر الخطوة
ينقل ساعدك جرم حملك . يا بني ، لم يعد
بورسي بعد ذلك يا بني أن أخاف !

الإبن : هل أنت إذن يا أبي ؟
الأب : بل كان على أن أرعى خوف ابني الذي صر
إليه الآن أمر خدمتي !

الإبن : هل رأى أبوك خوفك يا أبي ؟
الأب : أخذ يبدى صعوداً حتى رأيت الآية !
الإبن : هل كان ذلك فادحاً يا أبي ؟
الأب : كان ذلك أبي ، مهيباً جليلاً ، لا أرى غيره ،
ولا أعرف لمن من دونه إلى الله سكة !

الإبن : لماذا يكون المرتقى إلى الله وعراً هكذا يا أبي ؟
الأب : قدر القمة الشائعة وعورة المسالك إليها
يا بني ، وعلى الذي عقد العزم وأخلص النية
أن يتسنى مشقة الطريق مشغلاً عنها بحسن
القصدي !

الإبن : وما تم لك بلوغ الرشدي ، متى فجمعت باليتم
يا أبي !

الأب : ليس للرجل يا بني إلا أن يصابر يتمه ، وفي
ذلك يبقى كيبساً ليقاً ، هاشاً باشاً ، في اليسر
وفي العسر ، باذلاً لنفسه من نفسه وماله
طعاماً وقهوة ، وكرامة ونصرة !

الإبن : إنك تحسن موعظتي يا أبي !
« يفرق الإبن في الصمت ، على وجهه ضوء الموقدة ونظرات
الأب الحاتية »

الإبن : وأنا أحبك أعظم الحب !

الأب : وفي ذلك يا بني ، أترضى بي ؟

« في فراغ الباب صل اليسار انتصب الضيف والقفأ ، قصير
القامة ، ضيق الكتفين ، وبيق النية ، على رأسه حيلة تنزل
على جبينه حتى حاجبين كنهين يظللان ميتين حادتين وأنفاً أنفي
تحت شارب منقوس يغني لما تبدو من تحت اللذن بارزة صلبة .
في بين الرجل عصاه ، وفي يساره كيس حاجياته يسلم .

الضيف : السلام عليكم أهل هذا البيت !
« يهبط الأب من مكانه ويتقدم إلى الإمام ملأه بديه مرحباً ،
الإبن يربب في صمت والأب يحيى »

الأب : وعليكم السلام يا عم ورحمة الله وبركاته !
الضيف : ضيف الله وضيفكم !

« هبة هواء مفاجئة واحدة تيل لسان الضوء في المصباح ،
يكون صمت وبسمة ستاج سوداء على الزجاجاة ، الضيف
يوصل كلامه . »

القهوة في شروء ، والصمت يرين على الأب والضيف ، حتى يتكلم هذا ،

الضيف : وهل أجاب الليل سؤالاً ، أو صدق حديثاً ، وهل أمن من صاحب الليل ، وهل نجا من ركن إليه ؟ كلما أوغل ضل ، وكلما حذر فاجأته المفاجآت من حيث لا يجتنب !

الأب : وما الليل تضرب فيه وفي القلب رائحة الضحا . لا تحول بين البصر وبين الأشياء ظلمة ، تماماً كما أنه لا تهدى ألف شمس إذا ما عميت البصيرة !

الضيف : سيدى اغفرلى ، إن الله خلق الليل والنهار ، طمس آية الليل وجعل آية النهار مبصرة !

الأب : وفي جوف الخوت رأى يونس وجه الله ، ونادى في الظلمات !

« يكون الإبن قد أتم صنع القهوة ، يقدم بها إلى الضيف ، ثم إلى أبيه ، الأب يسأل »

الأب : ربما يريد ضيفنا أن يفضل بديه ؟

الضيف : لا ، بهاتين البدين أشرب قهوى وأكل لقمة وأتم قصدى !

الأب : إن شاء الله !

الضيف : نعم. يا سلام ما أحسن قهوتكم يا أهل هذا البيت ، ما أطيب الطعم والنكهة !!

الأب : إنما أنت ضيف كريم ، وما تريد أن تحزى مضيقك !

الضيف : ما كذبت حل القهوة أبداً ، محاملة ولا أدباً ، زفى يا بنى ، لا أؤرد على هذا الشراب شهادة ، إنه محطة راحتي ما بين رحلة ورحلة ، أخلص له ظمئى يخلص لى الرضى ، يبل صدأ وروؤى مزاج نفسى ، فى دار بعد دار ، دور كرام أهلها ، غير مردود سائلها !

الأب : وما قهوتنا جنب قهوة أهل بيت فى الطيبة شرقية تجمعهم بهم القرابة والمحبة . لا هؤلاء الناس وستهم فى ذلك العجيبة الغريبة . لا يحفظون البين فى العلب مطحوناً أبداً . يقولون إن ذلك مضيفة لكنكته . يبقى عندهم أخضر فى الزنايل . فلماذا طلبت النفس شراها ، أخذوا من الحيات الخضراء ما يحمصون فى المقلصة ، ويطحنون فى

الصلابة ، ثم يلزمون الكنكة ، فتكون قهوة لم أشرب أحسن منها عند غيرهم أبداً !

الضيف : الطيبة شرقية . نعم . نعم . عرفت تلك النواحي وترحلت بين قرأها والكفور ، أضرب فى البرية وحدى ، أتنسج . الليل غير الليل ، ليل تلك الأصقاع ، والمجس غير المجس ، والأصداء ، وكيف تنحير النجوم متقلقة ، تتقلب فى أفلاكها منتقلة !

الأب : وفى ذلك ، أليس القلب واحداً ، متولياً لشر الله ، مثلثا بالمعنى الأزل ؟

الضيف : لا إله إلا الله الحق ، ما غفل قلبى عنه وأنا أضرب فى البرية وحدى مشتاقاً إلى القرى ، إلى مضاييف وفوانيس تفرش ظلمة الشوارع من الشيايبك بمربعات الضوء ، وتشر أنس الأحاديث ، ويفوح عير القهوة ، وتقرىء السلام فتكون لك نجاتك من الليل ، ويكون لك مطرح فى المجلس !

الأب : ذلك الله ، وتلك حكمته فى خلقه ، كانت حكمته تعالى قبل القرى ، وباقية بعد فئاتها !

الضيف : إننى أرى الله فى نظامنا الحسن الجميل ، وأرى عطينا فى الظلام ، ظلام الليل ، وظلام أنفسنا !

« يضع فتعاله بعد أن فرغ منه حل الصبينة ويشكر الابن الواقف للخدمة »

الضيف : يا بنى ، بارك الله فىك ، لقد أحسنت الخدمة !

الابن : يا عمى ، إنه ولائى لمقاصد أبى ، ذلك زكاة الفعل وإكمال المعنى !

الأب : بارك الله فىك يا ولدى . وإذن فأتنا عشاءنا ، إن أظن أن وراء ضيفنا رحلة طويلة وسفرة شاقة !

الضيف : ولا يتكلف أهل الدار مشقة ، أهنا الزاد أيسره كلفة !

الأب : ليس أيسر من إكرام ضيف ولو كان الجهد والعناء ، اذهب يا بنى واحمل إلينا لقمة !

« يخرج الابن إلى الدار من الباب الأيمن . الضيف يكلم الأب »

الضيف : هكذا رأيت بيتك إذا انعمت النية على الرحلة إليك ، مضيفة وفانوس وسيد من سادة الريف داره فى القلب من عملة أهله ،

وأظنها ترقب أن تدعوها إليك يا أبي ، ولعلها بين يديك مثمرة ما ينقل قلبها ويقطب جنتها !

لا تقل أنها تكتم عنك أو عن أمك سرّاً !
الأم أنى حيناً رأيتها فرحت برجعها ،
أقبلت عليها ملهوها على ما في ريعها وما في حكاياتها وفرحتها من خير دار جدى ، فإذا بلهقى تنتكس على كآبتها وشرودها وجهامة وجهها . حشت بدواى وسترت قلبي . نظرت فإذا بالحيرة من أسر المعجوز مستبدة بأمر أيضاً ، والمرأة تتجاوزنا عيناها بأحسة عنك قلقة عليك تريد أن تقول لك !

تلك سفارة ساعية ملهوفة لا تطيق كتماننا ولا تحتمل إرجاءاً !

إن قلبي ليتطامن إنصتاً !
مبارك الرسول والنجاب والساعي والسفير ،
إنهم العزم على قهر السافة وإلغاء البعد حتى يلتئم الخبر بالخبر ويكتمل المعنى !
مقدور على حقيقتي أن تمجد شهباً في دار صهري ، نعمة وشقاء !

« يدلع الأب مصابيح النافذة خلف الدكة تظنع على وسط دار مضادة تتقدم إليه على لذاته ها المعجوز »

يا عجوز :
لهفى على لقول لك أكبر من لهفتك على سؤال !
وأنا الذى تحج أشواقى إلى حيث كنت ذهاباً وأوبة تسأل المشاهد عن الأيام التى مضت ، بينا رسوماها في القلب لا تزال !

شوقك وشوق امرأتك كانتا حقيقى وأجرة سفرى من يوم ما عرفت السكة إلى دار أسهارك . وهناك كنت أسأل فى الأركان والنواحي عن سعادة قليبيكا ، وعن الشقاء . وكنت أتفكر ، أيمكن أن يكون فى سفارى حل المسائل المعضلة ؟ أنظر حولي فى دار حيك وأسمع ما يقال فى وأدب سطور الخبر الذى أعود به . فإذا عدت جلست إليك أحكى ، أنفخ فى قليبيكا حيكاً ليم الله نعمته وينفذ مشيتي التى كانت قبل أن تكون الأشياء !

والإبن : وفى نعمته سعة للقريب والمحسوب والضيف . خرجت من قريتي فى برارى الشمال مسافراً إليك ، وضربت السكك وتمهدت ، سرت على الأقدام واتخذت القطر والسيارات ، وأنت فى منتهى الرحلة ، لم تعد عيني عنك ، لم أخف ضلالاً ولا التيس على قصدى !

« وإذا بدخل الإبن بصينية الطعام يتزاح الضيف قليلاً ليوسع مكاناً على الدكة ، فى ذلك يصطدم بكيس حاجيته فتكون القرعمة للمدنية ويكون لها أثر على وجهى الإبن والأب الذى يؤاكل ضيفه الطعام بينهما ، والإبن واقف للخدمة ، يحكى بينا الأب يرمز على الضيف ويؤانس »

الأبن : لقد عادت المعجوز من سفرتها إلى بيت جدى يا أبى ، هكذا قطار العشاء دائماً ، يأتى وعضى لا يسمع له حس ، إنما ينظر الواحد فإذا بالآبيين يقرئون السلام وعلى وجوههم الدهشة ووعثاء الرحلة ، نعم ، لقد رجعت المعجوز ، وكنت صحتبها إلى المحطة قبل طلوع شمس اليوم ، وإذ مضى بها القطار مضى معه شوقى على القضيبن عجلاً إلى كتف الجبد والجدة ، وأنا واقف فى مكان أنظر وأتذكر . كان ذلك زماناً حلواً حين لعبت فى عرصات تلك السدار مفروشا على الحب والحنان . كان زماناً حلواً !

الضيف : لماذا لا تسافر إليه يا بنى وتستعيد حلأوته !
الابن : لا أعرف قطاراً يسافر إلى وقت أنصرم !
الضيف : ليس الجبد والجدة بعد هناك ، والصدار والمعزة ؟

الابن : نعم ، لكن أيام الطفولة راحت ، والإهاب الفض اخشوشن ، وإذن فيجمل بالإبن أن يلازم أباه متكرساً خدمته ، ساعياً لمعرفة نفسه !

الاب : أينصرم الوقت ، أم تطوى صفحاته وتبقى مضمومة عليها حنايا الصدور ، تتأمل سطورها بين الآن وعيون التذكر ، يتحير فى معانيها العقل ، وينفطر القلب يا بنى إلى لأكثر منك شوقاً إلى الجبد والجدة . هذان كانا شاهدى لحظة غربة مازلت أفق أمام ظلمس معانيها حائراً حناناً ! كم أحب أن أرى المعجوز وأسأله !

- الأب :** ما الذى تحملينه من حقيقةنا إلى دار
أصهارى ، وما الذى تعودين به من حقيقةنا
إلينا ، وكدح قدميك على تراب السكة ،
ووعاء السفر ، أى نقص فى طابع الأشياء
يجول بين بعثتك وبين تمامها ، فما تبئين حتى
يتوجب عليك السفر من جديد ؟
- المعجوز :** سألت نفسى عن الذى فى السفر من حقيقة
سفارته ، أهى غربة امرأتك فى دارك تدفعنى
إلى السفر محملة برسائلها إلى أهلها ، أأسافر
شفاء لغربة هذه المرأة ، أم بحثا عن طب
غريبى ؟
- الضيف :** السلام عليك يا خالة والحمد لله على
سلامتك . هلك عائلة القطار الذى حملنى
قادماً . احتوانا معاً ضوء العربة الشاحب ،
وضرب علينا الانصصات نبح قلب القاطرة
وفرقة الحملات فى القضبان . وكل مناقيع
فى ركنته ساكنة مشغولاً بالسؤال الملح عن
سفاراتنا ، عن بعثتنا نحن ناسى هذا الزمان .
سُرِّنا فى شسوع دلتا النيل طرقاً كثيفة انطلقت
عليها قطر سود الجباه وميارات متربة
الظهور ، وما شاء الله من دواب وخلق
يكدرحون السكك نندانا للإجابة الشافية على
السؤال المعضل ، وأليست هى فى كل مرة
فصل واحد حاسم حميد يستأصل الخلل
ويشفى لواعب الحرد فتكون راحة ؟
- الإبن :** إنه قطار العشاء يا أبى ، هو هكذا دائماً
يا خالة ، بأن ومضى لا يُسمع له حس ، إنما
ينزل رُسْلة من الجوف المفضو بالضوء
الشاحب إلى عتامة الرصيف ، ثم يمضون وفى
جمعهم الغرائب فى سكك تسرب بين الأكوام
إلى الدور !
- المعجوز :** يطرقون الأبواب ، فإذا ما فتح لهم سبقتهم
من الأبواب ربح منكرة ، يصمم بالسواد على
زجاج المصابيح !
- الأبن :** أه يا خالة ، أه يا أبى ، كأتى بعد طفل صغير
يخاف من النهاية الفاجعة لحكاية المساء !
- المعجوز :** كثيراً ما أسأل نفسى يا بى عن عمرى
الطويل ، أية الحكاية وأية الخير اليقين !
- الأب :** الآن أستاذيك يا معجوز أمانة حملتها من
صهرى إلى !
- المعجوز :** « نعم ! »
- الأم :** من صق فناء البيت تقدم الأم حتى تقف إلى جوار المعجوز ،
« أه يا أبى الحبيب ، تضى إبتك شوقاً إليك
وتحننا إلى جوارك ! »
- الزوجة :** « تنظر إلى زوجها ثم إلى العيب معتذرة وعيبة ، ثم تواصل ،
يا رجلى ، أغفر لى إفرطى ، ويا أبها الغريب
العافية عليك ، نفسد صفو إقامتك عندنا ،
وتحول المساء بأخبارنا الغريبة ! »
- الضيف :** العواف عليك يا سيدة هذه الدار ، يراك
ضيف دارك وأنت عجوبة عنه بالاحتشام
والنزاهة ، ويعرف سجاياك فى راحته عندك !
« يشير إلى زوجها موجها الكلام لها معاً ،
- الضيف :** ما أركت عندكم ولا انتقدت السود
ولا المؤانسة ، ولا ثقل على قلبى حديثاً
ولا أضجرتنى حكاية . لا . بل الخبر أفضى إلى
الخبر كيا تفضى درجة السلم إلى التى فوقها
صعوداً إلى جلاء لا يشوبه غموض !
- الزوجة :** وإذن يا خالة فقولى ، وأنت يا رجلى ، ستجد
فى خبرا المعافى التى يعضك بها أبى ، فهل
تعينى على أن أرى الآخر التى تنبئ عن حاله
— ربما — أو تقول لى عن دنياى وعن الأشياء
من حولى ، فإنى خائفة !
- الأب :** وما أنا إذا غشت فى كنفى يا إمرأتى خائفة ،
وما دارى إذا لم تجدى فى سبها يا أم ولدى
الآمان ؟
- الزوجة :** تكبر الواحدة ، وتبقى الرضيعة التى كانتها
يوماً مستكنة فى قلب كيانها ، كم أستحى من
نفسى ، لكنها ليست الدار ولا الحيطان
يسعها أن تضع فى قلب الرضيعة الآمان ، بل
حضن الكفيل ودفء نفسه ، ياربى ما أشقائى
لعجزى عن ستر عاطفى ونزوعى !
- الأب :** أن مشيت فى القرية لأشد لمعاشى مذبذبة أمره ،
ولخلفى نسبه ، فلما رايت دار أبىك فرحت ،
ها هنا بساجد سيده دارى ويجد ابني له خالاً !
- الزوجة :** هكذا عقدت مع أبى عقداً ، رجلاً يجمعها
معنى أكبر من ضلالتى ، واحتفاها بعرسى أكبر
من فرحى !
- الأب :** عرفتك عزيزة أبىك ، وأنت عندى سيده
دارى !

- الزوجة :** كان قلب أبي يفتق لمعوم أكبر من أشواقى !
الأب : أليس ذلك قدر الرجل ؟ من في الرجال نزل
عن أريكته وأطفا فانوسه وهجر مضيقه
وجلس إلى صغاره ونسائه يرقاً دموعهم وطب
لأوجاع قلوبهم ؟
- الزوجة :** حينما رأيته في دارنا خاطباً فرحت بك ،
صنعت من قلبك ووسامتك عريساً ، زوجاً ،
حبيباً ، عشيراً لى وحدى ، خليلاً لا ينشغل
إلا بأمرى !
- الأب :** ربّ إني برىء عما تدعون إليه !
الزوجة : أرفق بنقصى يا رجلى ، وسأهب الضيف
الكرم ، اغفر لى خروجى عن طورى وغلبة
صبول على حلمى !
- الضيف :** لا بأس عليك يا سيدة هذه الدار ، لا بأس
عليك ، ما القلب إذا لم يتشوق ، وما الفؤاد
إذا لم يصب ؟ غاماً كما أنه قدر العين أن ترى
وقدر الأذن أن تسمع ، ثم يكون ما أراد الله
في الناس والأشياء !
- الزوجة :** إني لتبهظني فداحة أقدار الرجال ، وأعجز عن
تجاوز آفاقى القريبة لإدراك المعانى الكبيرة !
- الأب :** إنه القعود استهجناً للرحلة ، واستصغاراً
للمهدف على المشقة . لكننى أقول لك
يا امرأتى ، ليس أنكى من نظرة فاترة في عيني
قاعد ، سلطة على ظهر راحل ، تنظر تنقل
روحها يا أم ولدى ، تحي قامته وتدمى قدمه !
- الزوجة :** ما اتعسى بقومى متروكة لحوقى !
الإبن : اسكتى يا أمى ، يا أمى اسكتى ، لا يجمل
بالخائف أن يقول عن مخاوفه !
- الضيف :** جفت الأقدام وطويت الصحف يا سيدة هذه
الدار ، جفت الأقلام وطويت الصحف
ولا سبيل !
- الأب :** أن لك أن تقولى يا عجوز ، الآن بنصت قلبى
لحديث صهرى !
- الزوجة :** كان على وجه صهرى فرع يوم الحشر ، وكان
يدور حول نفسه ويدها مرفوعتان بالدعاء ،
يا ستار ، يا ستار ، اللهم لا تسلط علينا
بذنوبنا من لا يخافك ولا يرحمنا !
- الإبن والزوجة :** يسيمان صامتين مرعوبين . الأب ساكن
مطحن عارف . الضيف يمدق في المعجوز بقوة ويردد الآية
متعالياً أمراً . المعجوز تواصل غير آبة .
- الضيف :** اللهم لا تسلط علينا بذنوبنا من لا يخافك
ولا يرحمنا ،
المعجوز : وقت قدام صهرى أرى كرهه العظيم وأجرب
في ذلك العذاب . أدعوا الله أن يفرج كربته ،
ويرفع عنى عذابى !
الأب : إن الله سمع عجب !
المعجوز : نزلت على قلب حبيب السكينة رويداً رويداً ،
وأهل عليه العرق ، والثقت إلى خجلاتنا من
أحواله منكسراً ذليلاً قاتلاً : يا عجوز ،
لا تلومنى ، الاختيار أكبر من الاصطبار ،
قولى لزوج ابنتى إنا على العهد إن متنا وإن
حيينا !
- الأب :** يا عجوز ، إنه بلغ والله شهد !
الزوجة : أه يا أبى الحبيب ، أه يا رجلى ، لماذا أنتها
مفارقان دائماً ، علفان بعيدا ، وتار كان
لوحدي وفزعى ! أه يا بنى ، يا كيدى ، إني
لأرجو ألا يلا الله قلبك بمثل وحشى وخوفى !
- الابن :** إنه مساؤنا المعجب يا أمى ، فهدينى من
روعك !
- المعجوز :** نعم ، نعم ، اسألى قلبى بمعنى استعصى على
عقلى وجد دون السؤال عنه في فمى لسان .
تلفت حولى . لماذا تحرس الجدران هكذا
ويسود السقف ويشد الفانوس ساكناً
حزيناً ؟ هذه المشاهد قللت لى دائماً حينما جئت
إلى هنا مليئة العقل والقلب والروح
بالإنصات . لأن يلتقى الحرس بالحرس
الأيدى التى انبسطت إلى دائماً مرجحة ،
انقبضت الآن عني خوفاً من خطر حال ،
وإنذاراً بشر محقق !
- أدركت أنه ينبغي على أن أعود ، حتى قبل أن
أخلع مداسى أو أنفض التراب عن ثوبى أو
أبسل بشرية ظمى ، أو أحل عقدة صرى
أنتخف من حلى . رجعت به وقد ازداد ثقلاً .
ومرة أخرى ركبت القطار عائدة . احتواز
ضوء العربى المشاحب ضرب على الإنصات
نبع قلب القاطرة وقرقعة المعجلات في
الفضيان . في ذلك تفكرت !
- عبث تشعبها في شسوع دلنا النيل الطرق
الكثيفة - ربما - وانطلاق القطر عليها سود
الجباه والسيارات مرتبة الظهور ، وما شاء الله

هل خلق الله هذا الشراب نباهة للعقول
وذكاة للقلوب ، أم صلة للأبناء بالأباء وفي
محاسنهم لهم مطرحة ؟ أيا كانت حكمة الله في
القهوة ، فإنها إذن تتقدم للشرب يسبقها
عبيرها ، فيكون أن تتطامن النفوس ترقباً
حبيباً يعلم بالأفئدة عن الهواجس المعكرة
والخاطرات المنكرة !

« يتقدم الإبن للضيف ثم لأبيه بالقهوة ، الضيف يتناول فنجاله
ويتكلم وهو في يده . الأب يصمت شاردة بخدق في البخار
المصاعد من قهوته »

« نعم ، نعم يا بني ، إنك تخدم أباك وتحسن
خدمته . وأنت في ذلك لا تأتى الأفعال بلاءة
وسخرة ، بل تسألها عن حكمته . وأنت إذا
تحسن المسألة تحسن الإنصات وتفهم
الإشارات . بذلك تفقت وفككت وتفهم
وثبت . بسم الله ما شاء الله ، أب ربى وابن
فلح ، عروس يا بني إن شاء الله من أن يروعك
قضاء الله في عياده وما يقدره على خلقه ،
وموهوبة لك إن شاء الله البصيرة حتى ترى
الضرورة فتكون من الصابرين ! »

« رب الأب وأفلح الإبن ؟ لا ، بل هي إرادة
خيرة متحققة بذاتها ، متحالفة على العلة
والمعلول ، مكتوبة في أم الكتاب ، ماضية في
الأصلا ب ، سيد من سيد من سيد ، جلوس
هل الأرائك في صلحور الغرف ، الوجوه
مزدهية بضوء الفانوس ، ومن النفس ، والمال
مبدول للضيف والقاصد . فهم إذن التساؤل
عن الأشياء والانشغال بالعلاقات والقلب
موصول بالحق الأمل تجاوراً للمواصفات
وأنفة من الملات والتعلات وتحقيقاً للفرح !
إبنى ، فتأى ، تبلى الجبين وقسمت الملامح
واكتملت السمة وتميزت الشيمة ، سيد عن
سيد عن سيد ، نطلع على الناس بالوسامة
والموضاعة ، سائرين عن الناس اللوعة
والمخافة ، كما يستر الوجه الضحوك وجيعة
الأحشاء ، فلا يكون في المضيقة في المساء إلا
النور والأمان والحديث الطيب منذ كنا وإلى أن
يشاء الله ! ضيفى وسيدى ، فتحت لك بابى
لا محذوراً منك ولا مشروطاً عليك ، لا
متخوفاً من شططك ولا محظورة بدواتك .

الإبن

من دواب وخلق يكدهون السكك ،
يشلون الإجابة الحاسمة على السؤال
المفضل . لو أنا صبرنا - ربما ، لا أدري -
فأنا عجوز هرمة أخاف مضيق الجراح ، وأثر
عليه لوجعنا الانتظار والصبر والدعاء ،
وعزائم أهل الكتاب وأحجية العارفين !

الضيف : بلغت والله شهد ، بلغت والله شهد !
الأب : نعم ، نعم ، لكنه سيكون فقط ما أرواه
الله ، وهو خير أبداً ! الحمد لله على عودتك
سلة يا عجوز ! كنت لنا دائماً ، مسافرة عنا
وعائدة إلينا ، الآن نحن أشد ما نكون
احتياجاً إليك جنتنا ، فابقى عندنا ، إبقى
عندنا يا عجوز بارك الله فيك !

« تأخذ العجوز بيد الزوجة . تستديران واجعتين إلى عمز
وسط الدار . يفلق الأب النافذة ورامهما ويلفت لآب
يكلمه . »

الأب : يا بني ، لقد أوشكت الاتفاقات العجيبة هذ
المساء أن تخرجنا عن طورنا ، وتلهينا عن
إكرام ضيفنا ، يا سبحان الله ، اصنع لنا قهوة
يا ولدى ، واسأل عطشاناً أحمل إليه قلتنا !

الابن : نعم يا أبى ، حاضر كل ما تطلب ، سأقدم
القلة وأصنع القهوة . أفعال حميدة موصوفة
تصون الحظائر الكريم من التفاصيل المريكة
والتشابهات المشككة ، حتى يسمعه إكرام ضيفه
غير أبه بالتغيرات الجسدية والتقلبات
المحتملة . بذلك يبقى للجبين نبه والملاح
قسامتها وللنفس صفاءها !

« يذهب الإبن إلى القلة يختير ثقلها ويرودنها ويعملها إلى
الضيف الذى يقى شاردة بينا الأب ينظر لآبته بهتان . يتكلم

الابن : قَلَّتْنا فتناوية ، نحر الدنيا ويكفره الجوى ويسخن
الهواء ، ويوقى ماؤها بارداً ، تبذله لقاصدها
رباً !

« الضيف زاهد في الشرب . الابن يمد القلة إلى مكانها
ويذهب إلى ركن القهوه وهو مازال يثرثر وحل وجهه ابتسام
حائر ، يقلب بصره في أبيه وضيئه »

الإبن : الآن أصنع القهوة ، وإن هو الا جهد قليل
وشغل بسيط ثم يكون الشراب الطيب !
« يوقد الموقد ويضع عليه الكنتكة . يتكلم وحل وجهه لو .

اللهب »

الضيف : « هذا إن كان ، فهو التحام السياء بالأرض ،
آية بيّنة ! »

« يدخل الجند من الباب على الشارع أبيض اللحية والثوب
تحيلاً واهناً

الجدد : السلام عليكم ورحمة الله !

« ينهض الأب من مكانه يفسحه لأبيه ، يصافحه ويقبل يده
ويجلس على الكرسي قدامه . يسلم الحفيد على الجدد وقد
استخفه الفرح »

الابن : « آه ، ما أجمل هذا ! »

« يصافح الضيف الجدد ويمود يجلس في مكانه فيصدم كيس
عذته فتترقم الأشياء للمدنية ، لكن الفرقة لا تصرف أحداً
عن الإغراق في لحظة حضور الجدد . صمت هيب ثم يتكلم
الأب »

الاب : « وما أسعد أن أراك يا أبي . هل يقاس الشوق

للمحبب على الفرحه بقلته ، أم على اللوعة
لظول الغياب ؟ إنني أفرح الآن حتى لأظن أن
ما قبله كان فقط الالتئاع والعذاب . هأنذا
تؤنسني فأعرف كيف كانت الوحشة لجدك ،
ومن جديد أناديك فلا يكون خوف يا أبي ! »

« الابن ينظر للجدد طول الوقت يعب وفرح ثم يتكلم »

الابن : « حسن وجيل أنت يا جدي ! لا تشبه شيئاً

ولا أحداً ، ولا حكاية عنك ولا غيراً . لكنك
صحة الحكايات وحقيقة الأخبار . أراك
فأعرف ، وفي ذلك لا أزن ولا أكتب ، بل
يستخفي السرور تملكني الرغبة في اللعب !
لكن ، آه ، يا لحجل من جرائق في حضرة
جدي وأبي ، وأمام ضيفنا ، إنها تلك الربيع
الطيبة ، تملاً قلاعي فأكون على سجيبي !

« يقيق الضيف من فعلته ويبدأ في الكلام إلى الجدد »

الضيف : « أيها الشيخ الجليل ، أليكون من سوء الأدب
أن أبدأك بالكلام والمساءلة ؟ إذن فلا سبيل
إلا الأمل في حلمك وعفوك وسعة صدرك .
فإنني لا أدري ، هل ألزمت حيالك بما يلتزم به
الضيف حيال ضيفه ، أم نحن رجلاّن من
أقصى طرفي الحقيقة اتفق لهما أن التقيا ،
يبتدهان البداهة ويرتثان الآراء ويتفهمان بما
علما وبما لم يعلميا ؟

الحاصل أنني ينكشف لي من المسألة وجهها
الذي فيه حقيقتها ، فلا يسعني أن أنصرف

كل طعامي واشرب قهوق وارتح في بيتي ، لا
تنقص من رغائلك ولا تعتذر عن مقاصدك
ولا تنتسر خطتك . اكتمل اكتمل أنا وأحيا ،
أفتح أكبا مي لخصوه فانوسى يصل إلى
فؤادي ، فلا يكون هباء نسي ودارى
ومصباحي وزيتي !

ولدى ، إني قرى أراك وأناديك ، وأنظر ألا
ينقص مجلسنا شيء ، وافتح قلبك يسع فرحة
أبيك ، فهذا مساء حسن ، وهذا ضيف
سعدنا به ، وإنشاء الله يعيننا الله على أن نطبق
كلفتنا ! أهلا بك يا سيدى ومرحباً !
« الابن يرقب أباه صامتاً ، ثم يتكلم شارفاً غليظ
الصوت »

الابن : « آه يا أبي ، أيها الحبيب ! ياربى ، لماذا ملأت
قلباً واحداً بكل هذا الشر ؟ »

« الضيف لا يرفع عينه من الأب يتكلم وكأنه يمس »

الضيف : إنك أكرمت وفادق أيها السيد حتى أعتنى على
أن أرى فضل ضيفاتي ونيل بعثي ، فإذا
نكصت أو نكلت أو تلمثمت في أمسى ،
فليس ذلك نقصك ، بل هو عجزى عن
الكمال ! »

« ينظر الابن ناحية الشباك المطل على الشارع ، يندب بصره إلى
الليل يخرقه ويرى فيه ويتكلم كأنه يحكى غيراً يجد في روايته
منمة ولعباً »

الابن : « يا أبي ، إنني أرى جدي في الليل ، أراه رأى
العين ، أتحققه بلا التباس ولا اشتباه .
سبحان الله . كم رجوتك المرة بعد المرة أن
تصف لي جدي يا أبي ، وفي كل مرة ارتسمت
له في غيظتي صورة مختلفة . الآن أراه هو ،
وأفهم كل ما قلته لي عنه والذي لم تقله . الآن
أرى قدميه علينا حتى لأحس دفء يده الرقيقة
المعجوز في يدي ، وحتى لأحس حبه لي
وراحتي على صدره . هل ذلك خياري ؟
ربما ، لكن أى خارقة تستبعد في مسألنا
العجيب ، فلنرحب بالجدد يا أبي ولنفرح
به ! »

« الضيف والأب تتحير نظراتهما بين الابن وبين الليل خارج
الشباك وما في دهنول . يتكلم الأب وهو شارد لا يتحول
بصره »

الاب : نعم يا بتي ، نعم !

عنه إلى ما يشبهه وليس هو . نعم . فانه لم يكن عبثاً سراًى إلى الليالى ، متربصة بى المخاوف خلف كل شجرة وكل حجر ، محيطة بى الظنون تشبه كل ظل ، مصونة فى كل رفقة جناح خلف كل شجرة وكسل صرة جندب . حملت عدن وقصدى ما أحجيت ولا ترددت ولا تلعثت فى أمرى . ستين وستين فى طول الدلتا وعرضها . لم تكن عبثاً سفرق الشاقة الطويلة ، إنها كانت للقاءك !

« الضيف مهتاج بلعث . الآخرون يصنعون مطرقين ، ثم كلم الجلد »

الجلد : « يا ضيف هذه الدار ، حملت بمنزل قلبهم كريم ، أرست دعائلة الحياة والموت ، هذان هما صورتا الوجود وطرفا الممكن ، فتغير بينهما ، وتغير منها ، إنها ستبقى الرجال بعد ذلك والمضيئة والفانوس والمعنى الأمل ! »

« يلتفت إلى الأب »

الجلد : « يا رب هذه الدار ، يا ولدى ، كم هربت ، لكننى لم أنس وسامة وجهك فى طفولتك وصباك . يومها جلست فى مكان هذا من الأريكة ، وجلست أنت بين يلى على هذا الكرسي . ويومها قلت لك يا بنى إننى ضامن بكل حيازى من الأرض ذين صديقى ! »

« الابن يتف فرحانا ومرتاحا فى ذات الوقت »

الابن : « وتله للجيئين ! »

« ينظر الجلد إلى فحيده بحثان . الأب شارد الضيف يفظ متبه ، يواصل الجلد كلامه للأب »

الجلد : « مساعتها رأيت خوفك يا بنى ، ورأيت طاعتك . انتظرت كلمتك ، وأنت قلت نعم ! »

الأب : « كم أحبك يا أبى ! »

الجلد : « وفى ذلك يا بنى ، أترضى بى ؟ »

الأب : « وأرضى بك ! »

الجلد : « لقد كنت لى يا بنى خير خلف ، وسيجازيك الله بالخلف الصالح ! »

الأب : « آمين »

الابن : « آمين »

« الجلد والأب والابن تشرق وجوههم بالرضى وبشملهم سرور عميق ، الضيف يرقب بانتباه شديد حتى يقوم الجلد يريد أن يصرف »

الجلد : « الآن إذن أذهب ! »

« يتريث الجلد يرمه متاعلا الوجوه ثم يمضى خارجاً . القرح على وجه الأب والابن . الضيف يتفكر بعمق ثم يقول ،

الضيف : لعلها أضغاث أحلام ؟ »

« وحين يعود الضيف للجلوس يترقع كيس عته أيضا لكن بلا أثر على وجهى الابن والأب . يتكلم هذا ،

الأب : « بل رؤيا الحق ! »

الابن : « علامة ذلك سرورنا ، فلنفرح بأنفسنا يا أبى ! »

« يعود الأب يجلس فى مكانه من الأريكة . يتحدث عميق الصوت »

الأب : « نعم يا بنى ، فقد صدق الوعد ، واتصلت الأسباب بالأسباب محرراً إلى حقيقتنا ، وإقراراً لطريقتنا المثل ! »

« يغمض الأب عينيه ويلقى برأسه إلى الوراء ويتكلم شبه شارد »

الأب : « ما أسعد المساء ، وما أشوقنى لأصدقائى ! »

« يدخل الصديقان ، أولهما أسمر ، فى تكوينه جسارته ولى عينيه برق ولى ملامحه حدة . التال أبيض هياج متحدر »

الصديق الأول : « السلام عليكم ورحمة الله أهل هذا الطرح ! »

« يقف الأب مرحباً ، ويقف الضيف أيضا ويأتى الابن للسلام على القادمين . يتصالح الجميع . الأب فرحان بنفسه وبمضيئته وضيوئه . الابن كذلك . الضيف مندهش ، لكنه متمكن واثق حذر . يتكل الصديق الأول »

الصديق الأول : « رزقك الله بضيف ومؤانسة يا صاحبنا ، ونحن ضاقت بنا مضايقتنا ، وملأنا الليل المكفهر بالكآبة ، ودفعتنا إليك شقوتنا بمساننا ! »

الصديق الثانى : « عندك قهوة وعمار وحديث طيب ، ما خاب فألى حيننا راودك قلبى على أن نسرع إليك ! »

الأب : « أنا الذى تمنعنا من إليه عن قلوبكم عليه ؟ لا والله ، بل أنا الذى تطيعان خاطره بما انتظرتكما وتأخرتما عني ! أهلاً بكم وسهلاً ! »

الصديق الأول : « أهلاً بالضيف الكريم ، سعدت مساء يا بنى ! »

الصديق الثانى : « أهلاً بك يا سيدى ، كيف حالك يا ولدى »

« يجلس الأب فى مكانه من الأريكة ، وعلى يساره يتخذ الصديق الأول كرسيه والصديق الثانى على يمين الضيف والابن يكف على عمل القهوة وعلى وجهه ضوء الموقد . وإذا يعتدل

الضيف في مجلسه يصطدم بالكيس فتكون قرقرة تلفت نظر الصديقين بشدة ، أما الابن والأب فلا يتأثران ، يتكلم هذا ،

الأب : إن حقيقة ضيفنا الكريم تحالط حقيقة مساكننا في معنى لا ينقسم يفيض على الأشياء والكلمات !

صمت والأب يواصل كلامه مقدما صديقه لضيفه ،

الأب : « هذان صديقاي ، إننا بللق وجاراي في الحقل والدار ، حيثما نظرت وجدتها هناك ، يعمران أوقاتي بأريجية ونجدة ، زمناً مضى وزمناً يمضي . أفرح بنعمتي لأنني أقتسمها معها ، وأفرح بثقوتي لأنني إذن أنعم بعزائنها لي . وفي ذلك أسأل نفسي : الصديق هو ذات الواحد في أصفى أمرجتها وأصل حالاتها ؟ أم الصداقة معنى هياه الله للرجل حتى لا تفقد سجاياه إن بقت محبوسة في دن ذاته ؟ يعلم الله بحكمته ، ويعلم أنفي بصاحبى لأرضي وقرير

الضيف : صاحبان كريمان أسيد كريم ، إنما والله لنعمة أن ينزل الواحد بكم ضيفاً ، ولا أدري هل أفاء الله على هذا بما تجبت في سفرى ، أم بما أضمرت من شريف المقاصد ؟

« ازداد الصمت عمقاً ، فإذا ما تكلم واحد رن صوته في فراغ ،

الصديق الثانى : بل إنهما منة الضيف علينا أن يثبينا إلى مروءتنا وإلى نبالة نفوسنا وخلوص قلوبنا للمودة !

« كأنما لم يسمع هذه الكلمات أحد . الصديق الأول ينظر إلى المصباح ويتكلم حاداً متوتراً متوجهاً للأب ،

الصديق الأول : تلك غيمة حالكة من ليل بهيم ركدت على زجاجة مصباحك ، ياستار !

الصديق الثانى : رابني نقص الضوء أول ما دخلت ، وإن لم تدركه على الفور عيناي

الأب : أسألت الريح لسان المصباح حينما دخل ضيفنا ، فانبهم بالسنج على الزجاجة ، لكن لتقولنا عن نقص الضوء ، فإن الأشياء حولي في مضيقى لم تكن هكذا شاعلة كما هي هذا المساء !

الصديق الثانى : لأن بالخمرة ضيف كريم ، فما يضير السناج على زجاجة المصباح إذن !

الصديق الأول : إنه فضل الضيف إن امتلأت المضيئة

نوراً ، أما المصباح فإنه بلا جدال كاسف بما على زجاجته من سناج !

الأب : كيف تولد الظلمة ، أسأل نفسي ، أبولند الفئش أولاً في الروح والعقل ، ثم يستشري ويسيطر حتى يكون عجز العين ؟

الصديق الأول : يا صاحبنا لا تهرقنا من أسرنا عسراً ، ولا تهم أرواحنا وعقولنا بما على زجاجته مصباحك من سناج !

الأب : إنما أنا فقط أفسأل ، إذا كانت الظلمة واحدة ، فكيف إذن يرى القط ولا ترى اللجاجة !

الصديق الثانى : لأن القط أخذ بصراً !

الأب : ربّ إننى أكره الكلام حين لا يكون إلا عجزاً عن القول !

الصديق الثانى : هذا ما نجاه عندك حين تقدم عليك ؟

الأب : نجهدان إذا نشدقنا ، لكنكنا تبحنان في عن رجل غيبرى ، متى ترضيان بحقيقتي أنا ونجبان مزايى وطيعي ؟

الصديق الأول : بل أنت الذى لاتلتفت مرة إلى جرينا وراءك ولماثنا في أعقابك لامتكننا اللحاق بك !

الأب : ألتفتان هل شوقاً للحقيقة مقدوراً ، لا يترك لى في أمرى ريثاً ولا يتيح توة ؟

الصديق الأول : نحن الحقيقة ، ودينانا هذه ، والسدار والحقل ، والهيمة والمعاش !

الأب : هذه ليست حقيقتي أنا !

الصديق الأول : وما حقيقتك إذن ؟

الضيف : ذلك هو السؤال ، وهل قدر الإجابة يقضى الله في أمر العبد بما هو قاض !

« يتقدم الابن بالقهوة متنبهاً ينظر لظنا وجد سكوتنا تكلم متردداً »

الابن : كل مساء أرى عظيم شوق أبى لكيا بإعماي ، وكل مساء أرى قدوميكما عليه تليان نداء حينئذ إليكيا . كل مساء أفرح بكيا بصاحبى أبى ، وأفرح به مرة ومرة في كل واحد منكما .

فيكيا يتم معنى الأب في عقل وتستوى صورته قدام عيني . وإذا غيبنا أسأل عن شوق أبى إليكيا ، أليس هو نزوعي أنا لأن أرى صاحبكيا وقد اكتمل بكيا ؟ أعكف على القهوة أصنعها لاجتماعكم ، ومن ركن

« يوجه كلامه للضيف »

الأب : حاصل الأمر يا صديقنا الكريم أن صديقنا الراحل لجأ إلى يسألك حجة ملكي يقدمها وهنا حتى يتاح له دخول الزايدة على أرض لوزارة الأوقاف تطرحها للإيجار في نواحيها كل خمس سنوات . ولم يكن الطلب حاضراً لحظة طلبه فلجأت لصديقي أسألهما عونها !

الصديق الأول : ليينا وما تأخرنا !

الأب : لكنكما بعد قليل سحبتما ضمانكما فأوقف الصديق عن الزايدة !

الصديق الأول : كان قد رفع إيجار الأرض فوق كل حد معقول !

الأب : إنه لم يكن يزايد وحده !

الصديق الثاني : كان يزايد على من بيده الأرض فعلاً ، وهذا يعسر الآن على الفلاحين من أهله وأقاربه وعماسيه المؤجرين عنده ، يرهقهم حتى يحصل منهم الإيجار الفاحش ومن فوقه شيئاً لنفسه أيضاً !

الأب : إنني لأأرى إلا ذلك الصديق وقد أوقف عن الزايدة فسقط من المفاجأة المخزية مفلوجاً وحل إلى داره حيث مات بين نسائه وعياله وتركهم أراملاً وأيتاماً !

الصديق الأول : تأخذنا بجريته ، وفي ذلك تسمينا سوء العذاب !

الأب : الجبرية جريرون ، وتقصر في هذه الدنيا يكسرن لي فزعه فاستعيتكما عمل كسري يا صديقي ، وأشركنا في عذاب !

ويضم الصديقان للانصراف ويقف لوداعهما ول ذلك يتكلمون »

الصديق الأول : نحن راوضون بدنينا يا صاحبا !

الصديق الثاني : وذلك بعض حمد الله على نعمائه !

الأب : بل هو لئثار الدنيا على المجاهدة لإدراك حكمة هذه الدنيا !

« الابن يقف في طريق الصديقين ويرفع ذراعيه يموشها »

الابن : لاتذهبوا عن أبي بغضبكما عليه . ابغيا معه ، وتحادثوا حتى يذهب عنكم غضبكم ، عند ذلك ، ورويدا رويداً ستجدان يا صاحبا أبي حقيقته في نفسيكما ، وسيجد هو حقيقته في نفسه . ذلك هو وذك ، كيف يكون وقتكم

أطرف ناحيتكم وقلبي يمد إشفاقاً من العذاب !

« يكون صمت وقد تملقت القناجيل في الأيدي لا يشرب أحد حتى يتكلم الصديق التلق متوجهاً للابن »

الصديق الثاني : بارك الله فيك يا بني ، وجزاك خيراً ما صبر الأبناء على جروح الآباء ويا صديقنا الكريم مغفرة بما انصرفنا إلى حرد نفوسنا عن إيناسك وتسرية وحشة الغربة عنك !

الضيف : سيدني لا تعتذر عن أتني لم يلحق بي ، ولا عن إهمالي في ضيافتي لم أعانه ولا استوحشت منه . لا والله . إن أنا إلا بين أفاضل من الناس احتدمت طباعهم فانطلقت قرائتهم ببيان سعدت بالإتصاف له ، وسعدت بما تعلمت منه ، حتى إنني لأعبط ابنكم على نعمة ملازمة مجلسكم !

الصديق الثاني : إن أنت إلا ضيف كريم لا تريد أن تأخذ مضيفك بتقصيره . والمشم أنك وسعت أن ترى في احتدادنا العارض أوقات سعادتنا أيضاً ؟

الضيف : نعم ، نعم ، آي والله ، وكان دليل إلى عمق سعادة السادة بصفاتهم هو إخلاصهم في غلهم وغيظهم !

« يضحكون مرفعين غير سعاء ويرشفون القهوة شاربين »

الصديق الثاني : الصاحب لصاحبه كنار الكبير ، تنفي عن الحديدية خيلها !

الصديق الأول : لكن الواحد يسأل عن الصاحبين ، أيها النار ؟

الضيف : ألا يستوى الاثنان في المحرقة العظيمة ؟

الأب : نعم ، نعم ، ويظل التطهير هو المعنى الأبقى !

الصديق الأول : إن ذلك جوهره العصف !

الأب : إنك تجد العصف في كل مالا يروك !

الصديق الأول : أو تريد أن أتبعك كأجلجل المأنوف ؟

الأب : بل أريدك أن تسرى في الفعل حكمة الفعل لا حاصله !

الصديق الأول : أي حكمة كانت في أن نضمن بحياراتنا من الأرض مزيداً متهوراً ؟

الأب : لا تشتم الموتى ، ولا العاجزين عن رد تهمتك عليك !

من غير ذلك ؟ ابقيا يا عيسى ، يا صاحبي
أبي ، إني أخاف عليه ان تركاه وحده !

« يقوم الضيف أيضا لتحية المتصرفين وفي ذلك يقرع كيمه
تليقت الصديقان بجملة مسكنة قصيرة يتكلم الصديق الأول
وهو ينظر للفاتوس »

الصديق الأول : ربما يكون في كلماتك بآني من الحق ، أكثر
عما يسعنا الآن أن ندرك !

الصديق الثالث : قد لا يكون نقص الضوء ، بل عجزنا ،
لكننا عزمنا على الماضي فلتتوكل على الله !

« سكوت قليل بعد خروج الصديقين يقطعه الضيف بكلمات
باردات قواطع »

الضيف : نعم ، نعم ، نعم ، كأنك تسمع للحوال
مرتين ، أو يأتيتك الخبر بروايتين . لا أجد في
ذلك تزييداً ولا تصيبني منه ملالة ، بل به
تقلب الحقيقة على وجوها فنحسن الإحاطة
بها !

الأب : وما ذاك ؟

الضيف : إني كنت أعلم بأمر المزداد على أرض الأوقاف
في نواحيكم !

الأب : وإذا ؟

الضيف : لم يكن مزيداً متهوراً فقط ذلك الذي مات ،
بل كان جائراً معتدياً !

الأب : لا حول ولا قوة إلا بالله !

الضيف : انتحل صفة الأعيان ذلك الرجل ، وادعى
لنفسه حقوقهم ، وفاجأهم بهجج ملك
مستعمارة فاضطرب صفهم وارتيبت
خطتهم ! وارتفع الإيثار على صاحب
المهدة !

الأب : أستغفر الله العظيم وادعوه أن يحفظني من

غضب يوقعني في الخطأ ، وأن يعصمني من
التعريض بضيف حل بداري . لكنني أرى أن
الإساءة إلى ميت ، كان يرجمه الله صديقاً لي ،
أرى أن الإساءة إليه نقص في الروعة !

الضيف : نعتت السكة طولها ، من داري في براري

البحيرة حتى دارك في قلب الدلتا . شتمت من
أول ما خرجت متجهزاً مسافراً حتى جلوس
الآن إليك . دعوت الله أن يسر له الجحيم
ماجزت القرى أقرىء السلام سادة في شرف
مضاييقهم ، هم عمد البلاد وفوائيس

المضاييق وقهوة الزيل القاصد ، وهم دعائم
نظامنا وملاك جمعيتنا !

الأب : لك كرامة الضيف مادمت في داري ،
لاحتس بقسمي ولا أعين آباءي ، ولا أترك
العار في خلفي . لك كرامة الضيف فقل
لاأرد عليك قولاً ، وافعل لاأحوشك عن
فعل . أما صديقني فإني أدعو الله أن يفر
له ، يرجمه ويوسع عليه قبره ويسكنه فسيح
جنته . كان في الرجال جوهرأ نادراً فريداً كان
شهاباً سطع ثم هوى !

الضيف : أحرقه الله قبل أن يقلب قواعدا ، ويدعول
المهدة التي يد أحد ساداتنا وآباءه من قبله ،
حق الله العدوان قبل أن يحطم نظامنا الحسن
الجميل !

الأب : تنقم على رجل بما أراد أن يوسع على أهله
وأقاربه وأتباعه والمحسوبين عليه ؟ استنصر
أصدقائه وأرضهم دخل المزداد ، ومات ، لم
يمت بنقصه ، بل بما خلله الأصدقاء . مات
وترك في قلبي وجعاً أعيش بها وأموت
عليها !

الضيف : يوجهك إذن موت الأناق المفلس ؟
الأب : لأنه لم يحز أرضاً ؟ أتسمع الأليان الأهيان ؟
لا ولا ولا يخلق الطين سيلاً ، إنما الأريحية
والنباهة وذكاء الفؤاد ، ومقاصد شريفة ،
يتخذ إليها الرجل المحجة الواضحة !

الضيف : سكة الندامة هذه التي تؤدي إلى خراب دار
أحد السادة !

الأب : تنكر إذن على رجل همته وشطارته ، وناراً في
قلبه سهرها الله تريد أن تطفئها بلهات الخوف
على ما هو مستقر وقائم ؟ أتريد أن تضرب
على الفالخين بالقعود ، وعلى الساعين بالحيوط
حتى لا يتنبر حال ولا يؤول مآل ؟ أي ركود
إذن يصيب الدنيا ، حتى لتصير إلى بركة واقفة
الماء بما جُرمت ألهم حفاظاً على ما هو حاصل
من الأحوال !

الضيف : تلك هي الريح السوداء التي تهب على جمعيتنا
بالوباء والمهلك إلا أراد الله ولا شاء ولا أذن
بزلزال يرح دور القرى يقوس المضاييق
ويطفيء الفوائيس ، حتى يكون ظلام

الأب

وخواب نعب على أطلاله. كل ناعب وينع
: هل أقام الثراء حيطان مضيئة لا ، بل الولاء
للمعنى الأمل ! وهل أضاع الزيت مصباحا ؟
لا ، بل ما حمله الله في القلوب من شوق
للنور يا ضيفي الكريم !

الضيف

: إن صاحب المهدة قطع براري البحيرة قاصداً
داري ، جلس قدامي وبين يدي بكى بحرأ
من الدموع بما أغل الإيجار عليه ، وما لحقه
من عار حين سفه مقامه واجترأ على ثابت
حقه وكرامة بيته . وشكالي صاحب المهدة
أنه من يومها ما عرف الراحة في فراشة ،
ولا الأسس بين جلسائه في مضيئته ، وأنه لن
يغمض له جفن حتى يبطش بالدسيمة ويثد
الفتنة !

الأب

: يا ضيفي الكريم ، إن المزدقات ، والرجل
مت ، فلترحم موتانا ، ولتستغفر لذنونا ،
ولنتنعم بمسائنا !

والأب يوجه حديثه لابنه لجلس صموتا في ركن القهقهة الممتمة

الأب

: قرب لنا القلة يا ولدي ، واصنع لنا قهوة ،
بارك الله فيك !

ويقطع الضيف حديث الأب لابنه سالماً أن تعرف دقة
الحديث

الضيف

: ما كان الرجل جحمة الله إلا هولة منفوخة ،
وفيكل أجوف جهزته أنت ونصبتة وأقمته
قبالة صاحب المهدة يتنازع حقه القديم !

الأب

: صديق ! استصغر فنصرتة !

الضيف

: نصرتة على شر عظيم

وفي ذلك يتناول الضيف كيس هدته من جنبه ويرطه بحجره
فتكون قرعة عظيمة للحديد ينهت لها الأب والأبن وينظران
مذهورين في ذات اللحظة يظهر ابن الأخ في الشباك صارخاً في
صه ومشرأ إلى الضيف ،

ابن الأخ

: احذر القتال يا عم ، يا عم هذا قاتل ماجور
يتخذ شارة الضيف ويصطحح حسن مقالة
الفساد ويخفي في كيسة النوايا الرديئة ! يا عم
هذا طائف النون أرسل الله لنا قدماه العناصر
تحذرونا منه ، فكيف لم نطقن ولم ننتبه ؟ يا عم
هذا عقرب سام وكلب مسعور وضيع مننته
منومة تضرب في ليل القرى ، في ربوع الدلتا
سنين وسنين سراها تحكي حكاياته من ورائها

الأصوات المرعوبة في الأفاق الأربعة ، تنامي
وأياهم ينعون الآباء ، رجال أعيان أزاهم
القاتل من على آرائهم ، جندهم بسكينه ،
تظل تلعنه شفاء جراح متفجرة بالدم ، تظل
تلعنه حتى زلزلت الأرض زلزالها وفسال
الإنسان ملها !

الأب

: لا تشتم الرجل يا ابن أخي ، اللهم
لا تفضحن ، اللهم لا تحزنن في ضيئي ،
يا رب اشد أزري وأعني أحوش الأذى عن
لاجيء إلى مضيئي !

الضيف ينظر ياردا رصيناً إلى هياج ابن الأخ وإلى انفعال الأب
ثم يتكلم هادئاً متأنياً واضح المقاطع موجهاً حديثه للأب

الضيف

: في كلام ابن أخيك كثير من الحق وكثير من
الجلالة ، وهذا شأن المأفونين من أمثاله غلاظ
الأكباد . وأنا راض عنه ، زاهد في
محاججته ، فها هو يند لي ، وما أنا بالذي ينزل
إلى درجته

يقول عن إنني قاتل ، والحق في ذلك أنني
قتلت الكثيرين تركتهم صرعى يبحثون في
التراب بمخالبهم ، ويمضون في الأرض
بأسنانهم بما أموا وفنتوا الناس ، وما كانوا
يفترون . ولقد تركت ورائي على سكرتي في
شعوب الدلتا صراخاً وعويلاً يرفع من تسول
له نفسه الصدوان سنين وسنين . تلك هي
بعثتي وكرامتي وسيرتي ووجاهتي بين الناس
ومنزلي في داري !

لست ماجوراً ، إنما يضع ذوو الحاجات
الذهب والفضة في حجرتي لأدروها لحق
الفتنة أخذها تفضلاً وكرامة ، كما أخذ الوكالة
بالفعل مغبوطاً عبوراً عاقدا العزم على
الإصلاح !

نعم ، نعم ، والحق ما قاله ابن أخيك
إنني ما ارتددت مرة عن قصدي ، ولا فشتل
مرة خطئي ، وإنني لقاتلك في ليلتي هذه إن
شاء الله !

وبينا تحدث الضيف طويلاً استمد الأب رباطة جأشه وهدوه
نفسه ، يتكلم الآن رصيناً متأنياً حكياً ، متوجهاً للضيف

الأب

: ذلك إن وقع فهو أخف الأذى . إنما أنا يشق
على الآن أن أقبل بفرح على إكرامك وإيناسك

وورك وبسرك ، يتقانى وبسرك طلاقى
ما يتهددى ، خطر لا يكن تحققة ومفا جاتنه
قبل أن يشب ، فإن وثب كان قد حم قضائى
فالمصوبة كاتنة فى أنفى لا أعرف متى ينتهى
الضيف ليبدأ القاتل . وعليه فأننا إن بجلتلك
ضيقاً فلن يسعنى أن أدوكك قاتلاً ، وإن أنا
إبتدرتك قاتلاً أكون قد أزريت بواجب
الضيافة !

ابن الأخ

: يا عم اقله ، إنك إن تركته فهو قاتلك
لا محالة . اقله أوليذن لي أبطش به قبل أن
يشب عليك ، أو دعى أزرق يجتمع ناسنا علينا
نحيط بالورغد . يا عم افعل هذه اللحظة ،
فإنه معجزك فى اللحظة التالية عن كل فعل !

وتظهر الحبيبة فى الشباك إلى جوار ابن الأخ سكوت قليل ثم
تنكلم،

الحبيبة

: يا رجل !

الأب

: ما الذى أخرجك الآن من دارك وقد أوغل
المساء ؟

الحبيبة

: وهيتك وحيلتلك وسرك المطوى ، شوق
الحبة ، وحنان الأم ، ومشورة الصديقة ،
ودل الإبنة . اللذيلة تحت فحولتك ، الخاتفة
من بطشك ، الرصينة إزاء حيرتلك ،
الرحيمة بضمفك ، وجذك فى الليل ،
واللهفة تداريها بالنهار .

كتمنا سرنا لاستراً لفضيحة ، ولا إكراماً
لخاطر زوجة فى الدار ، ولا رعاية لذكرى
زوج فى القبر ، ولا رفقاً ببيال لي ولك . لا .
بل كرهنا إقترانا على شرعة الكرامة ، بمعاطفة
أشرف من أن تكون عاراً وأنبل من أن تكون
كسراً لخاطر زوجة عشيرة ، أو زراية بذكرى
زوج مات ، أو تفریطاً فى الواجب نحو
طفل .

كتمنا سرنا لتكون نجاتنا من أن نشبه
أشباهنا ، أو نستن سنة الناس فى اقتراننا
بذلك صرت لك كما لم أكن لرجل ، وصرت
لي كما لم تكن لا امرأة ، مطلقاً نوازعنا من جبر
المثال ، متحررة من التزام الأممؤدج فحرت
بك لأننى بك ويسعنى أن أكون امرأة ، ولأننى
رأيت فيك كيف يكون الرجل . بكيت نحنانا

إليك إذا أوغل المساء ويكت فى أعقابك
اقتقاداً لك إذا أوشت الفجر أن يتبلج .

لكننى الليلة جريت وقتاً ثالثاً ، لا هو
ترقبك قادماً ، ولا هو وداعك مفارقاً وقت
آخر لا يؤذن به مؤذن ولا يحشد تصاقب
أفلاك . يستطيل ويمرض وتتلطم حوى
أمواجه تأخذني بالظلمة والربح لا أعرف
شظا ولا قراراً ، أموت وأموت لأعاني بلا
نهاية الهول الكائن بين البقاء والفاء .

اغفر لي إذا خرجت هالعة إليك ،
واقتمحت مجلسك عليك ، اعلزى فأننا
خاتفة ، خاتفة على ما لا أعرفه ، كحبل تخاف
على جنين فى بطنها مجهول الجنس والصورة
والمصير . لست خاتفة عليك ، دفؤك فى
فلذات لحمى ، وسيتقى حتى يتسلط تراب
جدنى ويترعز فى الصبابة على شاهد قبرى ،
وعليه فلا شيء يستطيع أن يروى بفقده .
الذى أخاف عليه معنى فيك يعز على فهمى
ولا يحيط به اسم من الأساء التى أعرفها
كلها .

يارجل ، إننى خاتفة على جوهرك
ومعناك ، يارجل وضارعة إليك أن تبهى
أمان !

ولحظة ستكون عميق تشمل الجميع . الأب يغمض مغمراً .
ثم يتكلم كأنه يظن أو يشد ، ولا يلى أحداً بعينه ولا شيئاً

الأب

: سررتُ إليك هذه المساء ، وانصرفت عنك
فى الهزيع الأخير ، يوماً بعد يوم بعد يوم .
وفينا بين تريقك قدومى عليك ، ونظرك فى
أعقابى منصرفاً عنك ، فيما بين الوقتين وقت
ثالث عشت فيه الحياة غير مفروضة
ولا مسنونة ، غير مكتوبة ولا مشروطة ، غير
مبشرة ولا منتصفة من أطرافها ، يوماً بعد
يوم بعد يوم ، تخففت ، فاستطعت فرأيت ،
دهشت وعجبت وسررت ثم نظرت كان ذلك
بعض موق ، لك وبك يا حبيبة !

ديرين الصمت مرة أخرى كأننا نفرق كلمت الأب فى
صمت ، تطلع الصمت صبيحة ابن الأخ

ابن الأخ : القاتل يترهب بك يا عمى ، أجهز عليه
تنج !

والأب ينظر لابن أخيه بحتان ويكلمه رفيقا معاتباً،

الأب : ومن الذي ينجر إذن بنجاتي ، عمك الذي أحبيت ؟ أم رجل ، فتك يضيف عنده لم يقترب بعد جنابة ؟

ويقوم الأب واقفاً ، يلوح يديه مثلباً مستصراً متخوفاً،

الأب : فلنسعد بضيفنا ، ولنفرح بمسائنا !

وفي ذات اللحظة ، وقبل أن تكتمل الجملة يكون الضيف قد أخرج خنجرأ من كيسه ، ووثب على الأب غيب الخنجر في صدره . يمسك الأب بمقبض الخنجر وهو يرتفع في موقفه ينظر ناحية ابنه يكلمه :

الأب : يا ولدي ، اقترب مني ، خذ يدي !

« يسرع الابن إلى أبيه يمسك يمينه يسند في وقوفه ،

الأب : كان مساء حسناً يا ولدي ، ولقد أعاننا الله على أن نطيق كلفة ضيفنا !

والابن يقود الأب حتى يجلسه على الأريكة ولى ذلك يكلمه :

الابن : يا أبي ، لقد أخذت يدي صعوداً حتى أرتقي الآية ، وفي ذلك يا أبي أحبيتك ، في ذلك يا أبي وضيت بك ، أيها الحبيب !

ينظر الأب لآيته متبسّراً ضاحياً ، حتى إذا سمع الكلمات شمل وجهه القرح . ثم يغمض عينيه وتسقط يده من مقبض الخنجر في حجره وتسقط رأسه على صدره وهند ذلك يسمع صراخ الزوجة مروهاً من خلف الثالثة على وسط الدار

الزوجة : آه يا رجل !

« ابن الأخ يبقن من فعلته ، يتكلم كمن به مس »

ابن الأخ : عمي ، هلكت يا عمي ، أيلدي أم بيد هذا الوغد ؟ أبتخاذل أم بحسبه ؟ أبأبرتك ، أم بينوق ؟ قل لي يا عمي ! لا تركني وحدي مع الأفاعي السامة للأسئلة التي بلا إجابة ! قل لي الآن أيها الحبيب !

« صراخ الزوجة من خلف الثالثة المغلفة وراء الأريكة »

الزوجة : آه يا رجل !

الحبيبة : الآن تبيكك النساء ، لا أسأل عن سيهن إليك ، ولا أضيق بين معي فيك ، بل أسأل عن الدموع ، هل ثمة دموع تذرّفها مقلة في غير الحزن عليك واستيحاش غيابك ؟ فلتبكك النساء ما بكيتك ، وما نصبت مآق

الآن لا أتربك أول الليل ، ولا أنظر في أعقابك آخره ، الآن لا أخاف عليك ولا يروعنني فقلك ، تساوت الأوقات وأنت فوقها في معنى يشمل حقيقتي وحقيقتك ، معنى أعرفه وأسميه وأعشيه عليه حتى آخر العمر ، معنى هو أنت يا أخى الذي أحبيت ! وتواري الحبيبة قلباً والزوجة تواصل صراخها خلف الثالثة،

الزوجة : آه يا رجل !

« يدخل الأفتدى مهرولاً،

الأفتدى : حتى إذا ما بقى لي على الدار عشرون خطوة أمجمل سيرى إليك صراخ ينعي الرجل الكريم !

الابن : هل جئت يا عمي ؟

الأفتدى : إنه مات إذن ، وتلك آلة الموت ، وتلك في صدره طعنة السكين !

الابن : نعم يا عمي ، مات أبي ، الأب الحبيب ! « صراخ الزوجة خلف الثالثة،

الزوجة : آه يا رجل !

الأفتدى : آلة الموت ماضية وساخرة ، تقضى في أعقد القضايا بأبسط المنطق ، وذلك هو القصور ، وذلك هو السخف !

« يدخل الصديقان مهرولين متدافعين مذعورين »

الصديق الأول : روينا في مضايقتنا الصراخ هنا يا ستار ! لقد هلك الرجل الكريم ! لا حول ولا قوة إلا بالله !

الصديق الثاني : أي طعنة نجلاء فاتكة أصابت في القلب نبالة الدنيا وفضلها ! أي مساء مشوم شهد مصرع صاحب الحبيب ! أي مساء تمس هوت فيه الكبرياء والسيادة مهينة مضرجة بالدم ! كيف عمننا فلم نر الكارثة قبل وقوعها ؟ لم يكن نقص الضوء أيها الأخ الحبيب ، بل كان عجزنا !

الصديق الأول : كان في كلام ابنتنا من الحق ما لم يسمعا إدراكه في تلك اللحظة !

الأفتدى : ميتنا رأى قبل سنين أرحل إلى المدينة ، معي سلة أرغفي وحرام الصوف لغطائي وكما يقضى واجب القرابة ما شأني قريبي الطريق

الكريم وافها على الوصيف يسطر إلى بعد
وأبكى !

بعد ذلك ظل يزورني في المدينة . كلما
أطبقت على الوحشة توشك أن تخنقني إذا به
يخبط باي . نخرج ثمسي معاً . كيف وسع
رجل واحد أن يضع الأمان والأنس في قلبي
كأنني بين الخلق في صلاة الجمعة في مسجد
قريتنا . هو استطاع هذا دون أن يقول كلاماً
كثيراً وهو ماشى إلى جوارى ثم يمضي عني
وأعود إلى وحدتي فإذا كان قد مات الآن فإن
حائط الوحدة يصعب تسلفه أو حفر كوة فيه !
واليوم في المصلحة حيث أعمل علمت أن
حيازته من الأرض التي كان رهنها أبوه ضماناً
لدين صديقه ستباع لعدم الوفاء . عند ذلك
رأيت موته . . رأيت موته حتى يتم تأجيل
البيع ، وفي ذلك يمكن استرحام الجلهات
المختصة لتسقيط الدين المطلوب رحمة
بالأرامل والقصر نعم . اليوم رأيت صوت
قريب ، ورأيت وحشياً !

وتفتح الثالثة خلف الأوكية على وسط الدار وتظهر الزوجة
مشتملة الشعر ، مفرقة العينين ، ملتجة الحدين ، وإلى
جوارها المعجوز تستنداء

الزوجة : أه يا رجل ، لماذا ترحل بعيداً وتركني لوحدي
وخوفى ؟ سأظل عروساً على القلب والروح
أنتظرك . أسمعك بين يدي أبي عريساً
تخطبني ، وأنا بين يدي أمي وأخواتي يزينني
لجلوتك . أتصور شوقاً . أرثف خوفاً .
أمن نفسي بأن تضمني إليك تحضن خوفاً
وتحلاً قلبي بالأمان . أنا عروسك الحلوة
المنتظرة أيها العريس الغالي ، يا حبيبي !
المعجوز : يا بني الحبيب ! كم سافرت وأبت بين بيتك
وبيت أصهارك ، هل كان علي أن أسرف في
الترحل لأدرك الحقيقة القريبة ؟ الآن كيف
الفسر ويفتر القلق ويخلد الحسزن ، أيها
الحبيب !

ابن الأخ : يا ناس ، هذا هو القاتل !
الصديق الأول : هذا ؟ هذا قام بأيسر الفعل وأكثره خسة !
« يترع الخنجر من صدر الأب ويلقى به للقاتل ، يجرع هذا

منيله من جيبه يسبح به الدم عن آلة القتل ، ثم يعيد المنديل
إلى جيبه والخنجر إلى الكيس ويسل خارجاً . في ذلك يتأمل
الصديق الأول ما هل يده من دم منقبض السكين ،

الصديق الأول : الآن . هذا هو قتلنا ، وها نحن نقتله .
نحن الذين قتلنا صديقنا كلنا قتلناه ، وهذه
دماءه على أيدينا وفي أرواحنا ، قتله كل
واحد منا بمقدار ، وفي ذلك قتل كل واحد
منا بعضاً من نفسه ، يظل بذلك ناقصاً
لا يكتمل أبداً نقصه !

ويدخل الجدة

الابن : هل عدت مرة أخرى يا جدي ؟
الجدة : إنني لم أكن قد ذهبت ، بل انتظرت ابني ،
الآن أخذه لنفسى ، ابني الذي أحبيت !
« هد الجدة يده للأب ، يقوم مسكاً باليد الممدودة ، يضيان
سويّاً خارجين من الباب إلى الشارع . الآخرون يرتقبون
ملغوفين ، حتى يتكلم الابن ،

الابن : وهكذا فلا سبيل لفصل معنى بلوغ الرشد من
معنى الفجعة بالقيم ، فليس للرجل إذن
إلا أن يصابر يتمه !

وكلمات الابن بعد الآخرين إلى الحياة يدأون في تقديم المزاء

الصديق الأول : تقبل عزاءنا يا بني في مصابك الأليم ، كان
الله في عونك ، وأملك بروح من عنده ،
نوصيك بأبيك وجدك ، وسيرة بيت قديم
كريم لم ينطفئ أبداً ، مصباحه ولم يخب
قاصده ، ولم يصرف الوحشة والكآبة
مسأله !

الابن : ياعمى ، إنني سمعت وفهمت وعاهدت
وأرجو من الله العون !
الصديق الثاني : ستكون يا بني خير خلف للسلف
الصالحين !

الابن : آمين !

ويضي الصديقان خارجين . الأندى يلبده مصالحاء

الأندى : على الآن أن أعود ، تعرف بيتي في المدينة . ربما
يا بني ربما . إلى لأرجو !

الابن : أعرف الطريق إلى بيتك في المدينة ياعمى
وسأطوف بك . في حفظ الله كان الله معك !
« يضي الأندى خارجاً وابن الأخ يتكلم من مكانه »

الظلمة . إذا ما أمكت الرؤية ، فإن الإبن جالس على حصيرة الصلاة . يقوم وقمه مشغول بتساييح ختام صلاته ،

الابن : ربنا ولا تسلط علينا بذنوبنا من لا يخافك ولا يرحمنا !

دبّوى حصيرة الصلاة أسطوانته وقيمها جنب الحائط إلى جوار مضخة القهوة . يلتفت فإذا بابه يقبل عليه ولّى يده المصباح

برلون الغربية : عيد الحكيم قاسم

ابن الأخ : عزائي يا أخى ، ساكون جنبك

دائما أقاسمك اليتيم !

الابن : شكرا يا ابن عمى ، سيؤنسنى

جوارك ويشد أزرى !

والأم تكلم ابها من مكانها ياكىة وإلى جوارها المعجوز تستدها

الأم : إبقى الحبيب !

وينظر الإبن لطفصامتا تأخذ المعجوز يدها وتستديران واجبتين

يفلق الشباك . يلدوى الضوء حتى يتطفئ المصباح وتسد



متابعات ○ فن تشكيلي



متابعات
○ الجيهني

د. محمد مصطفى هدارة

فن تشكيلي
○ آدم والتنظام الحفي

د. مصطفى الرزاز

الجهنمي

د. محمد مصطفى هداره

تدور أحداث الرواية في حي « غربال » الذي غص بالتازحين من قرية « جهينة » بالصعيد . . . يخرجون من قريتهم فراراً من الفقر وسعيًا وراء لقمة العيش ، تحملهم أقدارهم المرومة من طول المسير . فلما وصلوا إلى حي « غربال » أخذوا يمارسون بعض المهن الخفيفة كالكناسة وجمع القمامة . وقد تتيح الظروف لبعضهم أن يصبح على قدر من الثراء ويحتشد بعضهم إلى حي آخر من الأحياء الراقية مشيحاً بوجهه من غربال وأهله ، كما فعل مغاوري شيخ الزبالين . حين امتلأ جيبه فتزوج من امرأة جديدة وشابة وسكن الإبراهيمية ، تاركاً زوجته القديمة نهباً للمرض . وولده صديق يباشر عمله في الحى على مدد أبيه شيخ الزبالين . وأصبح كل ما يربط مغاوري بغربال تلك الزيارات المتقطعة التي يجتمع فيها بكيار رعاياه من الزبالين ويباشر شؤونهم ويحاول - على مضض - التعرف على مشكلاتهم .

تبدأ أحداث الرواية في المدة التي أعقبت ثورة ١٩٥٢ مباشرة وتستمر الأحداث في تشابكها وتداخلها متصاعدة حتى تصل بنا إلى نقطة النهاية في سنة ١٩٥٨ حيث يعمل عن قيام الوحدة بين مصر وسوريا ،

ويدهى إلى انتخابات جديدة لـجلس الأمة .

ذلك هو الإطار الذي اختاره الكاتب لروايته ، وكان هدفه من وراء ذلك أن يشير إلى التحول السياسي والاجتماعي في هذه الحقبة وما صاحبه من انحرافات نات بإسقاط من مساره المرسوم ، وعن هدفه المرتقب . ولعل رواية الجهنمي بذلك تعد جزءاً متمماً لرواية « نجيب محفوظ » « السمان والحريف » فنحيب محفوظ قد انتهى بأحداث روايته عند قيام ثورة ١٩٥٢ . ووضع قلمه وأمل عظيم يملؤه في المستقبل .

ويأتى مصطفى نصر ويسك الخط مواصلاً السير مع الأحداث مشيراً إلى ما اعتري الأمل من شحوب وهزال بفنس الروح ونقص الأسلوب .

وليس هذا كل ما تلتقى عنده رواية (الجهنمي) لمصطفى نصر ، ورواية « السمان والحريف » لنحيب محفوظ . فربما وجدنا أسباباً أخرى تربط بين الكاتبين .

فشخصية « إسماعيل الجهنمي » تلتقي في كثير من السمات مع شخصية « عيسى الدباغ » في السمان والحريف - فكلاهما كان من الشخصيات السياسية الامة قبل الثورة . وكلاهما أيضاً نيلته الثورة وعزله سياسياً . ويذكر تصوير مصطفى نصر لإسماعيل الجهنمي في بأسه . ولما انتهى إليه أمره بتصوير نجيب محفوظ لعيسى الدباغ . إلا أن هناك قارفاً بين الشخصيتين ربما كان ناجماً عن اختلاف رؤية الكاتبين لفترة ما بعد الثورة . فعيسى الدباغ رأى في النهاية أنه لا أمل له لكي يبدأ من جديد إلا أن يتطهر من أرجاسه الماضية ويفسل عن نفسه ما علق بها من دنس .

أما إسماعيل الجهنمي فهو مراوغ . مكر . رأى أن يلدو في قناع جديد مغيراً

وما أمكن من شعارات تتلام مع العصر الجديد . وتقتل هذا القناع في ابن أخيه « عباس الجهنمي » ذلك الجاهل الذي كان يعمل في الصعيد صبياً خياط . وقدم الإسكندرية سعياً وراء لقمة العيش .

وتقدم إسماعيل يعباس إلى انتخابات هيئة التحرير ، مستعيناً في ذلك بأصدقائه من أبناء غربال أمثال المناوري « شيخ الزبالين » والحاج سيد صاحب المحبز ، واعتقد إسماعيل أن عباس سيكون قناعاً له يمارس من ورائه عمله ويتغذى إلى مأربه ، ولكن عباس سرعان ما يستقل بنفسه ويتصل بأحد مراكز القوى الجدة الذي رأى فيه بدوره أداة طيعة لتنفيذ مآربه وأطماعه .

ويستحق الأمر بإسماعيل - ذلك الطبيب - أو الذي كان طبيباً في يوم ما - إلى شيء أشبه بالجنون . ولكنه يبعث في صورة أخرى ، صورة هو الذي صنعها . هي صورة عباس ابن أخيه .

ويواصل عباس صعوده وانحداره في الوقت ذاته . صعوده السياسي وانحداره الخلقى .

وهو في ذلك امتداد لعمه . ولكنه امتداد مشوه فعمه كان طبيباً . أما هو فجاهل ، وعمه كان لديه ما يقوله ، أما هو فليس لديه شيء . ولكنها بعد ذلك متفان في كثير من السمات ، فكلاهما صعد على أكتاف الفقراء من أبناء غربال ثم تنكر لهم وكلاهما عمور فكثيره هو ذاته . وذاته فقط .

والكاتب من خلال تصويره لهمايتين الشخصيتين يشير بوضوح إلى كثير من أسباب الانحراف السياسي في فترة ما بعد الثورة ، يشير إلى ارتداء الساسة القدامى أقمعة الثورة ، ويشير إلى أن كثيراً من تصدوا للعمل السياسي لم يكونوا مؤهلين له ، ويشير إلى محاولة بعض المتفنيين الإثراء على حساب الثورة ويأسهم مبادئها .

والكاتب في هذه الرواية موفق إلى حد بعيد في توظيف شخصياته وما أخافها كلها إلا أنتمة لأفكاره وأرائه . فخضرة وأزهار ليستا إلا رمزا لمصر التي استنزفتها السياسة القديمة والمحدثون على حد سواء . خضرة التي استنزفت شبابها الدكتور إسماعيل الجهمي حتى إذا بيس شبابها تركها وما عاد يود رؤيتها . أزهار ابنة خضرة استنزفتها عباس ودفعها إلى الانحراف . وسلمها فرصة سهلة ليهبط بك وهو صانع عباس وواحد من مراكز القوى الجدد .

وحاره . . ليس إلا تجسيدا لحى غربال كله . شاب أصور تشيع عنه الوجوه ويتشام من الناس ويحاول مرارا أن يخرج من فقره ولو بالتزوير فيوضع في السجن ويخرج منه فلا يحتفل به أحد .

كذلك الجنس في الرواية - وإن أفرط الكاتب فيه بعض الشيء - له دلالة للكاتب أرادها رمزا على انهيار القيم . وفساد العلاقات بين الناس .

فأنت تقرأ الرواية فلا تكاد ترى علاقة واحدة سليمة بين رجل وزوجه . بل دائما الخيانة والإثم . فمرسى يعلم بخيانة خضرة مع الطبيب « إسماعيل الجهمي » ويتغافل ويصمت .

وخضرة تعلم بخيانة أزهار ابتهاج مع عباس وكأن ما يحدث شيء عادي ، وتقصي يقع في علاقة أئمة مع زوجة خاله على علم من جده وجدته ، بل على علم من الشارع كله ، ولا يحرك أحد ساكنا . أرايت امبارك أكثر من ذلك . أرايت غيروا في العلاقات يصل إلى هذا الحد ؟!

والدين . أين هو ؟ شيخ هزيل يتحمل في شخصية « الشيخ جابر » ذلك المجلدوب الذي ينظر الناس بعين الريبة إلى ماضيه . ويعقد اجتماعاته بمريديه في قهوة « أبو دومة » التي تدار لبيع المخدرات .

وتعكس الرواية تشاؤم الكاتب المفرط . سقط عباس . هوى من حائق . غضب عليه سيده . وأجمع أهل الحى على التقدم إلى الانتخابات الجديدة بهزب . ذلك الشاب الذي حصل على ليسانس الحقوق . ولكن هل يرجى خيرا من ورائه ؟ لقد عاش عمره يترنقود حليلة العالة . وفي النهاية يارك انحرافها واحترافها للبقاء وقد رضى لنفسه ذات يوم أن يصبح وسيطا في بيع المخدرات . والألآن هو يتجمل من حاره صديقه القديم . أفكون عزب - بعد ذلك - أفضل من سابقه ؟

إن الكاتب يضع مشهدا قبل النهاية بمثابة ومهارة يعكس ما يحسه من تشاؤم .

فحاربه يست عظمه . وهم يعملونه إلى المستشفى . لشد ما عانى حاره ! . لقد اضطره الفقر في أيامه الأخيرة إلى بيع دمه حتى أصبح عاجزا عن معاشرة عشيقته بمبوزيا . وتصبح واحدة من الخليات - وهم يخرجونه إلى المستشفى :

(بمبوزيا مصت)

أرايت إلى هذا الاسم « بمبوزيا » وما يوحي له . إننا نقول « شغل البموزيا » حينما نشير إلى شيء من أعمال النصب والاحتياك والوصولية .

وكان الكاتب يريد أن يقول : طالما أن هذه هي الحال فلا سبيل .

ومصطفى نصر ولا شك كاتب واعد كما تشير روايته ، فهو يبدو وقد أتقن الفن الروائي وأدرك كثيرا من أسرار .

وقد رسم شخصياته بمهارة فتركها تنمو ثموا طبيعيا من خلال المواقف . ولا نكاد نحس يقسم نفسه عليها بوصف خارجي أو تعليق .

كذلك تجنب الكاتب السرد مفسحا الطريق للحديث النفسى بالأحداث عن طريق تدهاى المصانق والتذكر . وأحلام اليقظة .

الإسكندرية : د. محمد مصطفى هدارة

آدم... والنظام الخفي

د. مصطفى الرزاز

آدم حنين . فنان مصري ذو أسلوب متميز وثقافة ووعي فنيين وهو نحات في المقام الأول ولكنه يتعامل مع وسائط التعبير السطحية بالرسم والخمر والتصوير بالخطام المائية ..

وقد تخرج في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٥٣ ، وحاز على جائزة الأقصر ، وهي منحة دراسية لمدة عامين في مرسم الأقصر بالضفة الغربية من المدينة بجوار المعابد العملاقة والمقابر الرائعة في وادي الملوك والمملكات ، وفي مدينة هابو والرسيوم والدير البحري ودير المدينة ومقابر الأشراف وقرينى الجيزة القديمة والجيزة الجديدة التي ارتبطت عالميا باسم مصممها ومباشر تشييدها المعمارى الفنان حسن فتحى ..

في مرسم الأقصر ، تعرض آدم لصروح الفراعنة بهاكلها الضخمة وتفاصيلها الفذة كما تعرض للحياة الصعيدية الشعبية بما تحمله من رواسب ثرائية تمتد عبر حلقات التراث المصرى ..

وعاد آدم من الأقصر ليلتحق بالمتحف الزراعى بالقاهرة كمنحوت متفرغ إلى أن حصل على منحة التفرد من وزارة الثقافة

المصرية والتقى بنتيجة من الفنانين المتفرغين وتحت رعاية الفكر الأستاذ حامد سعيد الذى يرسخ البعد التراثى في فن آدم ويساعده على مزيد من التثقف من التقاليد الأكاديمية التي درسها بالكلية .

ويتنقل آدم إلى باريس منذ عام ١٩٧١ م حيث يتسع احتكاكه بما يجرى في الحركة الفنية المعاصرة في العالم ، وتتوافر لديه فرص تأمل آيات التراث العالى العريق التي تكتنزها المتاحف الفرنسية ..

ومن منجزاته الأساسية تمثال ميدان في حديقة بمدينة بسورت روز - ميدان الزهور - فيوغوسلافيا ، وتمثال آخر بحديقة الأكاديمية المصرية للفنون في فيلا بورجيزى «بروما» ..

في زيارة للفنان - آدم حنين - لمعمله بباريس قضيت وقتا ثقيلا متعمدا أردت نقله إلى جمهور القراء المصريين ..

بعد أن تفرست المكان بمعنى - وهو عادة لا أستطيع الفكك منها - أذن لي أن أتجول في المكان . وسارعت بالقيام بذلك وحدى حتى ألق على معالنه ونظامه حتى أتبين أسلوب الفنان في العمل ومزاجه وميوله والحو الذى يعمل فيه .

وولفت أسمام عدد قليل من الحجارة بعضها تأثر بالأزامل وبأدوات القطع وبعضها نعى عليه القطر الأسود وصار كالخديد الصلبدى الشاكيل جزليا أو كحفرات أركيولوجية أخرجت لتوها من أعماق كهف أو بحر إلى جانب قطع كبيرة متوازية المستطيل في هيئتها من الجرانيت الرمادى البارد ، وشظايا من مختلف الأحجار والأخشاب منها الرخام البلورى والمرمر وغيرها مما لم أستطع التعرف على كلها ..

ها هو آدم يمشى طيفا ويتحدث بندرة

وتفصح لسماته عن خجل متواضع حينما أطره أو حينما أسأله سؤالا متحوذا عما اعتاده الفنانون فيما بينهم ، لكن يفصح عن أسرارهم وعن مشاعرهم وعن طريقته وما يفضل وما لا يفضل ، طريقة آثاره ، وعما يحول بخاطرهم وما يحرك أنامله ، وعن علاقته بالأدوات والخطامات وبالمنتج . - عن شعوره نحو التعامل مع المجسمات أو مع ثنائيات الأبعاد من الرسوم الملونة على البرديات الفسحة في اتساعها .. عن سبب إعجابه بالخطامات والسطوح العتيقة في مطهرها ، (وذلك شيء يسهل التعرف عليه لأول وهلة حين ترى أعمال آدم حين) ..

وفي سياق الحوار قد أقاطع آدم قائلا (اللهم إلا إذا كان السؤال بيدك خاوى المهر أو سخيفا) .. أو أقول له (أنت تعلم طبعاً أن ألقى الأسئلة لأتعلم وليس.. لا متحانك ولا لإحراجك) فيعود إلى الألفة والاطمئنان في الإجابة . وأحيانا ولحظ حلمه في الحديث يصل إلى نقطة يقول ياه (أنا كنت يقول إيه) وذلك حينما ينشغل في الإشارة إلى جزئية ما يشرحها لي وهو بلا شك أكثر بلاغة في لغة الإشارة والحركة من لغة الألفاظ والكلمات ..

أسئلة تقليدية كيف استطاع المكان أن يتلام مع ما يطلبه هكذا مع متطلباته كفتان ونحات في المقام الأول ؟ ..

وعن كيف سكت جيرانك عن الضجيج الذى تحدثه الأحجار والمعادن تحت مداول ؟ .. من أين جئت بذلك الأحجار المعجينة ؟ وماذا تفعل تلك الأدوات الرقيقة وأنت تتعامل مع هذه الأحجار الصلدة الضخمة ؟ ..

وتأتى الردود على التوالى : إن المكان قد صمم معماريا ليكون ورشة نحات تقصم

مكاناً لتشيون الأحجار ومكاناً للعمل خارج الجدران وأخر داخل الجدران (لا اعتبارا للثقلات الجوية المتغيرة من موسم لآخر) كإنا الفواصل الأساسية بين الكتلتين قد صنع من الزجاج إذ يحتاج النحات كما هو معروف إلى قدر كبير من الضوء، وهناك أيضا خزف مفلق ومكان استقبال واستراحة صغيرة أضع بها كتيبي - وأوراق وأقلام زسلائي وزواري . لذلك لا يحتاج الجيران لأن مكان قصي بعض الشيء عنهم ولا أعتقد أن طرقات تصلهم على نحو صحيح .

أما عن الأحجار فهي رزق من الله (كيف ذلك ؟) تلك الكتلة متوازية المستطيلات من الجرانيت الهائل أبعادها تصل إلى ٤٠ × ٤٠ × ١٠٠ سم هي أرفصة تم الاستغناء عنها في باريس طليت من الحمالين نقلها إلى مكان مشغلي بدلاً من إنقاذها في مكان آخر ، وكذلك باقي الأحجار الضخمة ، بعضها كان مدفوناً بالفلج في أماكن خالية قريبة فحين تم تخطيط المكان وشرع في استثماره صارت تلك الأحجار غريبة .

وهكذا بقيت أحجار متين قرون في جوف الأرض الفرنسية متروكة أرجل الألواف من الناس حتى تسلمها الأقدار إلى المصري الساحر آدم حنون . أما عن الأدوات الصخرية (الدسر والأزاسيل الدقيقة) فهي ما استعمله في الجص ، فأنا أتصلل مع هذه الحماة أيضا لأنها طيبة ويمكن صيها وهي في حالة السويدة وتجفيفها . والأعمال الخرفية ؟ أه هذا شيء آخر - ده اسمه (ستون وير) أي (الخرف الزلطي) . تعرف أن الزلط والحجر يتكونان ، عبر آلاف السنين نتيجة مؤثرات جوية - بهذه الطريقة أنا أسول الطين المش إلى حجر صلب دفعة واحدة في قرن قوى جدا فأختصر آلاف السنين في عدة ساعات وأحصل على حجر كامل الصفات بعد أن أشكل مجيئة الطينية على حواي ورفقا لرفيقي . وأنا أتعامل مع رجل عرفت في هذا الفن وهو يسطيع ويصايد في التوصل إلى التأثيرات المطلوبة فأنا لا ألون تلك الأعمال الختلفة بل أعطيها بالأكاسيد والعناصر الطبيعية فتصنع منتجات من أصل الطين وتصير من أصل الزلط الصناعات - كيف ؟

هل تعرف الزلاد حينما يكسر ؟ إنه أبيض من الداخل وفيه حلقفت بيضا يبدو سطحه قاتما غشنا - هذا هو ما يحدث تماما لأعمال الزلطية ، فهي قاتمة غشنا من الخارج بيضاء ذات حلقفت من الداخل نتيجة للدرجات وصول الحرارة إلى أعماقها أثناء الحريق القاسي الذي تتعرض له . وهنا خرج من مخزنه قطعة نحنية تشبه الطائر وتشبه الجرانيت - وقال : هذه القطعة مثال لما أقول إنها طينية قسيت بالنار وعوملت بالأكاسيد بطريقة خاصة فتبدت للناظر كالجرانيت الرمادي - وأقول إن الشيء يثير الإعجب حتى اضطرر فوضي إلى أن أحل القطعة بصورة غير مهذبة بدت وكأنني أعتقد من أنه لا يصدقني . وعلى الفور اعتذرت قائلا لولا تفقي بصداك لما صدقت ما تقول لأن الشيء مذهش حقا .

شبه الصنفور ، وشبه الزلط بداية جيدة لتسولات جديدة منها ما يتعلق بعمليات آدم ومنها ما يتعلق بموقف آدم من التشيئة أي التشيئة - ويعوقه من المتطور ومن الحدع البصرية بحيث تتم الكتلة أو السطح عن حالات ليست كاملة فيها حقيقة (وهذا فيما أرى شغل الفنان وعمله في كل الأحوال) من الزاوية التصويرية التوسيلية فقد كان الفنان دائما يحاول التوسيل بالوسائط التصويرية لنقل أفكار وانطباعات يستحيل أن تعاطي الأصل المقصود إيضاحه أو توصيله ، ومع تمود مدركتنا على التقبل الرمزي لتلك العلاقات الشكلية صارت تؤثر فينا اصطلاحيا وكأنها صنو الأصل المقصود التعبير عنه بالرغم من تفاوتها حجما ومكانا ولونا ودرجة وطبيعة وصرا مشعر البشر في حالة من الاستسلام لتقبل تلك الرموز الاصطلاحية كبديل للواقع ، فظنورة المسره في جواز سفر تشيت شخصيته ، وعالم الدولة يثبت شخص الأدلة ، والعلم يعبر عنها ، كلها رموز بعيدة الشبه للغاية ولكنها صارت فعالة مع تطور احتياج الإنسان إلى التجريد الرمزي لتبسيط إجراءات التعامل التي قد تستحيل بدونها ، فورة بنفس مقاس صفحة هذا المقال قد تساوى مليحات وقد تساوى آلاف من الجنيات لأن عليها علامات بتكونية أو لأنها من القلم بحيث صارت قسرية أو القيمة . والفنان يتعامل مع هذين العاملين

مقياس الرمز ومقياس القيمة فلعل من الأرخص أن يشتري المرء هضبة أو جبلا من أن - يشتري صخرة تحتها المثال البريطاني الشهير هنري مور - الذي اطمئن آدم وزوجته الرقيقة عفاف على الرقم الذي حملته الجيمات لهذا التمثال إلى أكثر من المليون جنيه بكثير .

وهنا يأتي السؤال المركب الذي سبقت الإشارة إليه وكنا أمام تمثال كتلة تبدو وكأنها برج القلعة على سفح جبل تقوم على قاعدة على هيئة ظفر طائر خرافي .

- آدم - ماذا يدور في رأسك أثناء عمل قطعة كذلك ؟ فرد قائلا : لا شيء أبدا . هي أشياء تصادر وحدها . أحس بها هكذا !

- ألا تفكر مثلا في برج قلعة هنا ، أو في ظفر طير هناك ؟ ، فينتي آدم ذلك تماما ، فأسأله : ما الذي يدعك إذن لاتخاذ قرار مثل : جعل هذه الناحية كذلك وتلك على هذا النحو ؟ .

قال : طبعاً كل هذه الأمور في ذهني وتظهر دون تخطيط سابق ، تلقائية دون تحديد . قلت - أبتكتك أن تضع نفسك بقدر أكبر في زمرة التجريديين إذن حيث إنك تبدأ بالملامات وتنتهي بها . . . دون وازع تمثلي ؟ .

لا طبعاً - أنا أرى أن السؤال خطأ - شيء ما فيه خطأ ، لأنه لا يوجد ما يمكن أن يكون قاطعاً محمداً بهذا الشكل .

وردت بطبيعة الحال ، ولكن أسألك إذا ما كان عندك درجة ميل أكثر إلى هذا من ذلك ؟ فقال : يمكن أن تقول هذا . أنا تجرئ على لكن تتعافى للطبيعة .

بالتناسب (بمناسبة ذكر الطبيعة) هل تعتبر مصادرك في الأعمال الفنية المتحوسة والمرسومة ؟ أم في الحاشيات الطبيعية والصناعية من حولك ؟ .

يعني هل تكون مصطلحاتك من الأشكال والتأثيرات اللسية من معلوماتك ومشاهداتك للأعمال الفنية ، أم تميل أكثر إلى الحصول عليها من خلال تأمل الموجودات من حولك على تنوعها ؟ .

قال :- من الاثنين كليهما بالطبع .

آدم . هل عندك مصصبات معينة بمعنى

هل هناك أشياء حتمية لها عندك مكانة خاصة ؟ وهل هناك أشياء قررت رفضها ومقاومتها كلها وجديتها ..

لا أبدا ..

دعني أعطيك مثالا لأوضح سؤالك .. مثلاً أنا وأنت وعين كل فتان يقف عندما يرى أن عمله قد تشابه ولو جزئيا مع فتان آخر ، خاصة إن كان مبروفا جيدا . عندئذ يتوقف ليعيد النظر فيما يفعله وكى يبعد عنه الشبهات . هذا المثال على أية حال معتمد عند كل الناس وبالتالي فهو نوع من القوانين العامة بين الفنانين وأنا أطرعه كمثال كي تظنني إن كان لديك امثلة على مستواك الشخصي . أشياء تجبها بشدة أو تكرها بشدة ..

يقول : أقول لك مثلاً .. أنا مثلاً أكره ان أكون أسيرا لأسلوب عدد المعلم ، ولذا ترائ أنقل من خامة إلى خامة ، ومن المسطح إلى المنحني ، والعكس شوق : وأنتمده وأقم أسيرا لطراز معين (حتى : الفنان الذي يجد أسلوبه يموت كفتان) الفنان له طاقات أوسع بكثير مما يعتقد ، ونحن نفتتح بأسلوب ما لمجهز فإنه يكون فاقدا لمطوحه وعاجزا عن تنسيق طاقاته الإبداعية وعن الإنصاح بحمره وبلاغته وتنوع ..

وأمام عمل نحني آخر صاغه الفنان آدم حين أسأله ..

هل لك عادات معينة - كأن تحت في ضوء معين أو في ساعة معينة من النهار حتى تتفاعل مع متغيرات ضوئية واحدة ؟ ..

لا .. أنت عارف أنا أتعامل مع مجسمات لا ألوان ..

إنني أرى من الأسهل التعامل مع الألوان تحت ظروف إضاءة مختلفة ولكن النعت يتحقق أساسا كسا أراه أنا من خلال الاسقاطات الضوئية بنسبة متفاوتة على الأسطح مما يسمح لنا أن نراها مجسمة في إيقاع متوافق أو متنافر .. بينما تتغير الألوان على السطح المرسوم بنسب ثابتة مما يحافظ على العلاقة المتبادلة فيما بينها ..

ويضيف آدم .. أنا أحس العمل بالإحساس (أنا أكره كلمة لمس) ولكن

أدرك وأحس العمل بما تنفيه الكلمة التي أكرها ..

أسأله : هل ترى أنك ترسم للملمس على سطوح مجسماتك ؟ إنني أراك في هذا الجزء مثلاً ترسم بالمطرقة تنطيطات مثل تلك التي على الأرصعة والأشباب القديمة بينما ترك الحواف شبه مصفولة مما يجعل تلك الحواف تقوم بملء الفواصل في الإيقاع التشكيلي ، وأنها تنقلات تحويلية في الانتقال من سطح لآخر ..

يقول : بالفعل .. تعرف ، أنت قلت تنطيط .. أنا في فترة أروسم نقطه ، ونقطه وحسب وقرقر كالطير الطائف صاعدا في سماء وأحضر قطعة من ورق البردي عليها نقط متكافئة بدرجات اللون البني المحروق على أرضية فاتحة . غير أن الضوء يثاق نتيجة لتنوع كثافة النقط ومساحاتها النوعية في تقلوها وفيها يثاق مواقع نقط بالأبيض ..

وأخذت رقعة البردي من يده وقربتها إلى عيني متعلما جزئياتها فإدركت قائلا (هذا) كله بالقرقرة) وأدعشني منه هذا التصريح التلقائي الذي يتم عن فخر بالإنسان التقى .. الذي يحاول دائما أن يتخلص منه بدعوى التلقائية والصفاء وعدم التكلف - ولا أفي هنا أن البردية المذكورة تحمل أي شكل من أشكال التشكليف أو الاستمرارية .. ويسمى آدم البرديات المنقطه تكوينات وأنا أصغر على أن تسمى جرائنيات حيث إن السطح الأرقط للبردية بألوانها البنية الوردية الرمادية يولد انطباعات مباشرة بالتأثير القوي الكامن في مسطحات الجبرائيت .. أو هي أشبه بالحيوانات الرقطة ، كالفهد والنمر والحمار الوحشي الشائع على الخزفيات الإسلامية ، وإذا ما - فترسنا في جزئياتها فلها أشبه بالأحجية التي تتكافئ فيها حروف التلث المتجددة أو قل إنها حفل نسيج من حووف الجسر والمخزرات ..

عرض علينا آدم مجموعة أخرى رائعة من البرديات ذات النمط المختلف تماماً إذ لا توجد خطوط ولا تنطيطات بل مساحات لوتت بالأكاسيد فأكسبت طابعاً أرضياً يصعب تسميتها لأنها غلوطة بحيث تكاد لا تنسب إلى فضيلة لونية ذات كنه مميز ، إنها

من ذلك النوع الذي يحاكي صله الحديد والأسمنت والجدران المتآكلة بفعل الرطوبة والتعمرية ، ذات طبيعة كالخامة ولكن في علاقات تركيبية رقيقة ، وفي تنويعات مدشمة ، وبصفة عامة يتلو كما لو كانت شظايا من فخاريات أعيد تجميعها ولكن على متوال غير أركيولوجي بل بخيال نفي ملتصق ، وأحيانا تتخذ مظهر الكولاج (القصر .. واللصق المصنوع من بقاياها أنسجة قطعية جمعت من بطون المقابر وعجت من عليها الآثار الزخرفية وبقي أثر الكتان والصفوف الخشبية . وتبدى فكرة الكولاج في التأثير البصري الموحى بأن الجزئيات متراكبة تجذب كسل منها أجزاء من الأخرى ، وذلك بفعل الخط الحارجي لإحدى المساحات دون أعمال لشفائيات الألوان ويحيط تلك المجموعة من المساحات المعجية إطار يتمي لإحداها بختارها فتحتصن رفاقها ، ويطلوها بدوره إطار آخر ..

وفي النهاية تأث الحروف غير المتشبهة لورقة البردي تقضي إحساسا بالضبوطة يتألف مع المجموعة اللونية وتجانس مع الطبيعة الهندسية للمساحات ذات الحواف الحادة ..

وأحيانا وحل البرديات نجد ما يشبه المنظر الطبيعي بالحقول والبيوت والأفار والجبال توجهها بالسحب البيضاء ..

وأحيانا أخرى نرى هيئة المدينة بما فيها من هندسيات بصوت بين الطائر أو الحواطة الجوية لبقاع مجهولة أو أحيانا تتجمع المساحات داخل شكل يضاهي تاركة الخلفية بلون البردي وتقوم مجموعة أخرى على تنويعات وحلة (المقروقة) وهي الوحدة الشبهية في الفن العربي الإسلامي والتي تقوم على مربع تمتد أضلاعه بالتتابع والتناوب فتشكل وحدة المقروقة بأبعادها الديناميكية الناتجة من التكرار المتتابع على نسق رباعي ..

وفي دليل معرضه الذي أقامه هام ١٩٨٢ م . بياريس (ص ٤) نجد عملا فريدا على البردي مكونا من حروف عربية خطية أكملت بمساحات دائرية ملونة تقوم بدور التنظيد للحروف وفيها لنحظ تأثيرا

مباشراً ، للفنان «بول كلى» ، وتأثيراً آخر ، غير مباشر للفنان يوسف سيده الذى يضعه آدم ، ومعه كل الحق ، على رأس الفنانين الذين تعاملوا مع الحرف العربى فى صياغة جمالية معاصرة ..

ودخل آدم ليحضر شيئاً - فوجدتنى أحبب مجموعة من السوكات البرونزية الجميلة لمنحوتاته ومن بينها واحدة على هيئة شخص ارتفاه ثمانية ستيمترات تقريباً كان محشوراً بين فكي «المنجلة» فوجدتنى أحرره من براثنها وأضعه مع زمرة أخرى من البرونزيات على سطح أبيض مستمعا بظلالها المنمطة عليه ، قد دخل آدم واعتبرت له بخيل أننى صفتها لأننى لم أستطع أن أقاوم . وسألته : هل تستنسخ من تلك الأعمال ؟ قال نعم ، بأعداد محدودة ..

سألته : .. لماذا لا تقيم معرضاً بالقاهرة ؟ .. فقال : بعد زمن قليل ! وفسر ذلك بقوله إن «الناس فى مصر» يتولعون منه شيئاً كبيراً بعد أن قضى فى فرنسا هذا الوقت الطويل ... وبحلول الإمكانيات دون نقل أعمال الكبيرة إلى القاهرة لأنهم معرضاً مشرفاً يملأ . ولذلك أتردد فى عمل معرض هناك ..

قلت : أشفق عليك فأنت مفرد فى التواضع ، كما أومن أن قيمة العمل لا

تكمن دائماً فى حجمه الفعلى ، بل بحجم تأثيره فى المشاهد الواقعى وفى عمق علاقته ولذا فأنا أدعوك أن تحضر عدداً من التماثيل البرونزية الصغيرة وأن تقيم بها معرضاً بالقاهرة ، وقال موافقاً إنه يتبقى منذ زمن أن يقيم معرضاً فى القاهرة ، وأنه ربما يكون الأوان قد آن لذلك ..

وفجأة أسأله : .. من هم أحب الفنانين إليك ؟ ..

قال بلا تردد (برانكوڤى) .. قلت ومساذا عن (جياكومينى ، وزادكين ، وابستين وهنرى مور) ؟ الذين أرى أن أعماله تنتمى إليهم أكثر من انتمائها إلى (برانكوڤى وكالدر) ..

قال : لا - كلهم ممتازون ، .. ولكن برانكوڤى لا يقارن بهم - إنه أحسن نحات فى (ولم يكمل عبارته) ثم استطرد يقول : إنه لم يدخل كثيره فى تيارات السريالية والتكعيبية .. بل صنع حاله بنفسه . قلت طبعاً مر فى هذين الاتجاهين قبل بلورة أسلوبه المميز المختزل قال : أجل ، لكن لم تنمكس على أعماله الأخيرة بيتا نرى عند هنرى مور آثار صور وهينات العظم والخشب الجاف والزلط الشخ .. قلت - ولكن برانكوڤى أيضاً يقد العظيمة عندما يعمل (بيضه) مثلاً كل الحكاية أنه أى

(برانكوڤى) اختار الأصول المصقولة ، بيتا اختار وهنرى مور الأصول الخشنة من العناصر الطبيعية فى الأغلب . أليس كذلك ؟

قال ونعم ولكن المهم أن : برانكوڤى وصل إلى قمة التبسيط ، وهنرى مور نفسه قال هذا وقال إن البيضة التى عملها برانكوڤى تمثل نهاية فى اتجاه التبسيط وأنه لن يأتى من يضيف عليها فى هذا الاتجاه .

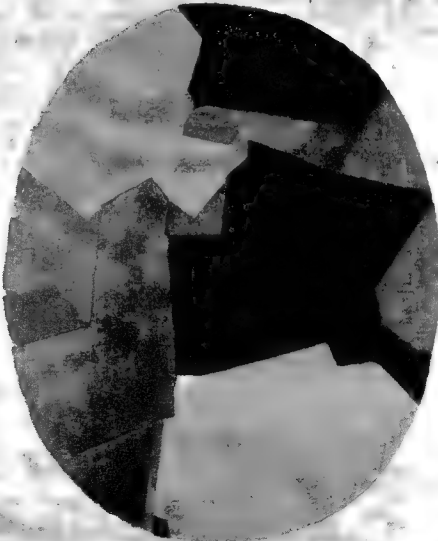
ثم أضاف آدم : «إسمع ، المهم حقيقة هو أن هنرى مور وغيره يمسرون عن الطبيعة ، كل بأسلوبه . ولكن برانكوڤى منفرداً عمل ما هو متواز مع الطبيعة ، وهذا فى رأيى أعظم كثيراً جداً .

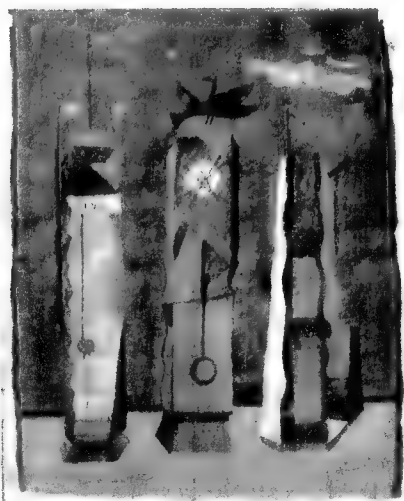
وانتهى الحديث دون أن أفهم على وجه التحديد مقصده بهذه النقطة الهامة .

أجل لقد كنت لحوا فى محاولتى الدخول فى أغوار آدم حين ، وفى إثارته ليفصح عن أسرار إبداعه ، ومثيراته ومفجرات ملكاته ولكن يحب المقدر المشدوق السراغب فى التنور .. وانقطع الحديث ولكن صده لم ينقطع ، فالحوار مع فنان صادق يعيش لفنه الذى يخلب عليه حياته يثير فى السائل أكثر بكثير من مجرد الإجابات المختصرة ..

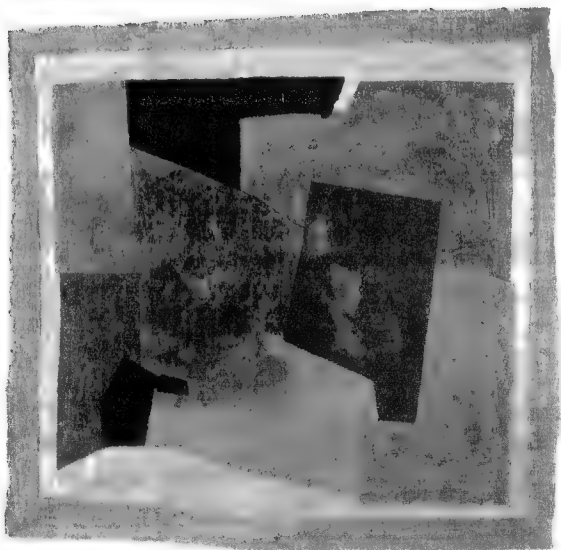
القاهرة : د . مصطفى الرزاز

أدمر...
والنظام الخفى

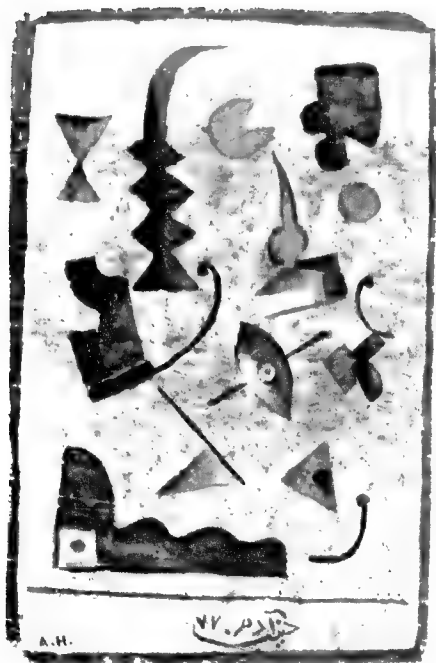




البندول الثابت - للوان مائية وأكاسيد على ورق بردي



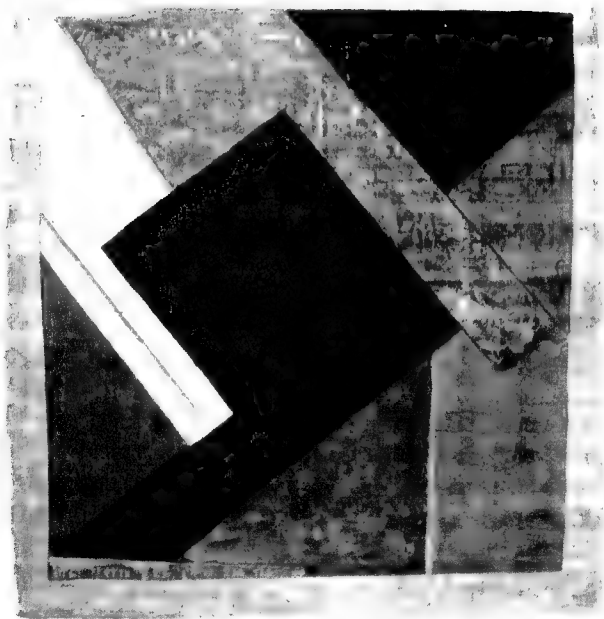
رسم على البرق



رسم على البزدي

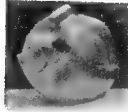


من الأعمال الهامة للفنان آدم حنين

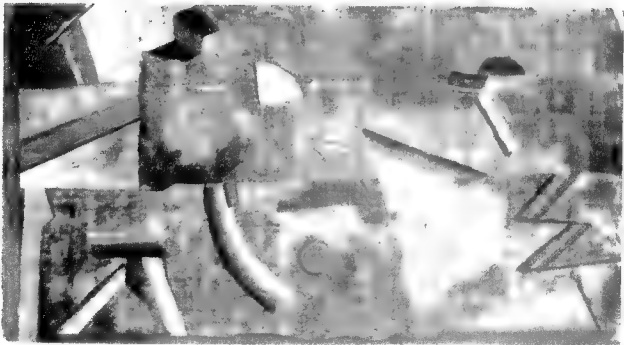




رسم على البردي



صورنا الغلاف لأعمال الفنان



جزء تفصيل من لوحة مرسومة على ورق البردي

طابع الحديقة الصغيرة العامة للكتبات

رقم الإبداع بدار الكتب ١٩٨٥ - ٦١٤٥

الهيئة المصرية العامة للكتاب



مختارات فصول

سلسلة أدبية شهرية

تصدر أول كل شهر

محمود الوردان النجوم العالية

« النجوم العالية » .. هي المجموعة القصصية الثانية للكتاب القصصى : « محمود الوردان » ، وللكاتب مجموعة أخرى منشورة هي : « السير فى الحديقة ليلا » ، وله رواية قيد النشر بعنوان : « نوبة رجوع » .

والكتاب موجهة صاعدة من كتاب السيميائيات ، الذين يبرون هن « الحساسية الجديدة » فى الشكل والمضمون ، واختيار التجارب ، والمواقف ، وزوايا الرؤية .

ومع ذلك ففقه القصصى ، كما يبدو من قصص هذه المجموعة ، لا يخلو من اقتصاد شديد فى مجازات التعبير الأدبى ، وحياد فى الرصد ، وثغو متصاعد فى الحدث ، والموقف ، واللحظة ، يتمدد على أن بلاغة النص هى فى الموقف ، واللحظة ، وليست فى اللغة ذاتها ، كما هو الشأن فى صبور الشعر . وتكاد معظم تجارب الوردان أن تتوزع ، حتى الآن ، بين عالين : عالم تجارب الطفولة ، وعالم تجارب الخدمة فى الجيش . وهو فى كلا السلكين ، يدين روح اللامبالاة ، والصمم ، حيال أكثر المواقف مأساوية ، ويلغة تكاد تكون لغة حديث ، تتأثر بتراكيب المؤرخين العظام فى العصور الوسطى ، والتراث الشعبى .

التمن ٥٠ قرشا

يطلب من باعة الصحف ومكتبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة



العدد الثاني عشر • السنة الثالثة
ديسمبر ١٩٨٥ - ربيع أول ١٤٠٦

أدباء

مجلة الأدب والفن



إبداء

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد الثاني عشر • السنة الثالثة

ديسمبر ١٩٨٥ - ربيع الأول ١٤٠٦

مستشار التحرير

عبد الرحمن فهمي

فاروق شوشة

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير سرحان

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

نائب رئيس التحرير

سماي خشبة

مدير التحرير

عبد الله خيرت

سكرتير التحرير

نصر أديب

المشرف الفني

متعد عبد الوهاب



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداع

مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

حكومية أو شريك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب
(مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا لسلافراد .
و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد :
البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحائق ثروت - الدور
الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ -
القاهرة .

الأسعار في البلاد العربية :

السعودية ١٢ ريالاً - السودان ٢٢٥ قرش - تونس
١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ١٥ درهما
- اليمن ١٠ ريالاً - ليبيا ٨٠٠ دينار .
الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربي ١٤ ريالاً
قطريا - البحرين ٨٧٥, دينار - سوريا ١٤ ليرة -
لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٩٥٠, دينار -

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحواله بريدية

الثمن ٥٠ قرشا

○ الدراسات

- أوروبا العنف والتعصب
في رواية « المرفوضون » د. عصام جبر ٧
مذكرات الصوفي بشر الحافي
لصلاح عبد الصبور د. يسرى العزب ١٧
وظيفة الشعر في
سيرة والزيير سالم د. مدحت الجليل ٢٣

○ الشعر

- مروم صبي من الريف كمال نشأت ٣١
مرثية ملك عبد العزيز ٣٢
أغنية للقلب للفرير حسن فتح الباب ٣٤
المشاق لا ينتظرون عبد اللطيف أطيمش ٣٥
ثلاث صور محمد علي الرباوي ٣٦
حديث شخصي جداً عزت الطيرى ٣٧
سيد السفن محمد عمار شعابنة ٣٩
دورة الغيم عبد الحميد محمود ٤١
في انتظار الشمس أحمد محمود مبارك ٤٢
قرية لم تحت يمد محمود عبد الحفيظ ٤٣
الغيوم بلوى راضى ٤٤
لو تيجرى يا وجهي القديم فؤاد سليمان مغنم ٤٥
حكاية الياسمين شريف عبد القادر ٤٧
هجير منير فوزى ٤٨

○ القصة

- رفرفة أخماس المشعل إدوار الحارط ٥١
الولادة = الموت جهاد عبد الجبار الكبيسي ٦٠
لقلق أمين ريان ٦٦
أرض القرية يوسف أبو رية ٧٠
الكلمات المتقاطعة إبراهيم عبد المجيد ٧٤
الكاتب محمد غرناط ٧٧
الأرطام بوجه النافذة محمد المنصور للشقحاء ٧٩
عشر فؤاد حجازي ٨٠
حوار منتصف الليل علي عبد ٨٢
الشب بالنتار أحمد كامل ٨٤
كانت هناك امرأة ميسلون هادي ٨٦
وجهك وأطفال وخصن الزيتون نعمات البحري ٨٩
سبع البراري نبيلة الزين ٩١

○ المسرحية

- اختصر من فضلك ترجمة : محمود فكرى ٩٣

○ أبواب العدد

- طه حسين في ذكره (شعريات) سامي خشبة ١٠٧
ليلة العاصفة (متابعات) رجب محمد السيد ١١١
قراءة في مسرحية
ليل وفانوس ورجال (متابعات) محمود عبد الوهاب ١١٧
أصيلة قرية تتحدث لغة الفن (متابعات) نازلي مذكور ١٢٠
محمد حجي والخيارات الثلاث (فن تشكيل) محمود بشيش ١٢٤
(مع ملازمة بالألوان لأعمال الفنان)

كشاف «إبداع» لعام ١٩٨٥

المحتويات



الدراسات

- | | |
|----------------|----------------------------|
| د. عصام بيّ | ○ أوربا المنف والتعصب |
| د. يسرى العزب | ○ في رواية «المرفوضون» |
| د. مدحت الجيار | ○ مذكرات الصوفي بشر الحافي |
| | ○ لصالح عبد الصبور |
| | ○ وظيفة الشعر في |
| | سيرة «الوزير سالم» |

أوربا العنف والتعصب في رواية "المرفوضون" لسعدى إبراهيم

دراسة

د. عصام بهي

أوربا، وإن تكن - كما سترى - تقدم وجهاً جديداً لأوربا، عاجلته روايات كتاب المشرق العربي - إن صح التعبير - معالجة فكرية، لكنها لم تقدمه - كما يقدمه سعدى إبراهيم (وأظن غيره من كتاب المغرب العربي) في هذه الرواية - جواً مسيطراً هو المهاد (الطبيعي!)، للرواية، بل هو يقدمه أيضاً في مسرح مختلف وبأبطال يبدون مختلفين تماماً عن الأبطال الذين عرفناهم في الروايات السابقة.

- ١ -

تدور رواية "المرفوضون" في إحدى المدن الصناعية الفرنسية (فهى ليست باريس طه حسين أو توفيق الحكيم، ولا لندن الطيب صالح مثلاً!) التى يتوافد عليها عمال المغرب العربي - الجزائر والمغرب وبخاصة - بحثاً عن عمل، ويطلبها - اللابطل! - أحمد هو عامل جزائرى أمى مهاجر إلى هذه المدينة في سبيل العمل - الحياة.

وهو يقابلنا أول ما يقابلنا وقد ركب القلق الذى يتناهى دأبا حين يبحث عن مقهى يشرب فيه مشروباً، أو يجلس بعض الوقت! وهو قلق «صار يمتريه بانتظام منذ دخل إلى مقهى رفض خادمه أن يتناوله ما طلبه منه مضيقاً له بأنه ليس هناك ما يدعو إلى أن يتناثر شخصياً مادام المقهى ممنوعاً عن جميع العرب، وأنه مهما يكن الأمر، لا يجب له أن يلومه لأن ما قام به لا يبدو أن يكون تطبيقاً للتعليمات التى أصدرها له صاحب المقهى الذى لم يكن موجوداً هناك آنذاك» (ص ٣).

ليس من شك في أن تجربتنا مع أوربا، التى مرّت بمراحل عدّة، منذ الحروب الصليبية، فمصور الاستعمار، حتى تجربتنا الحضارية الحاضرة - تشكل جانباً لا يستهان به (بل ربما كان الجانب الأبرز في كثير من الأحيان) من تاريخ التجربة الحضارية في هذه المنطقة.

ويشهد على حيوية هذه التجربة ما تركته من بصمات على حياتنا - أولاً - في كثير من مجالاتها، وما تركته أيضاً من آثار تعدّ اليوم معالم بارزة في مجال الإنتاج الأدبي والفكري. ومن ثم فإن تجاهل دراسة جوانب هذه التجربة - على كل صعيد، فني وفكري وأدبي بل حتى اجتماعي - هو وضع للرؤوس في الرمال!

وتتشكّل الرواية العربية التى تدور أحداثها في أوربا إسهاماً مهماً في هذا الحقل؛ فهذه المجموعة من الأعمال، بداية من «أدب» طه حسين و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم حتى هذه الرواية التى بين أيدينا، جزء مهم وحيوي من إنتاجنا الروائي أولاً، ثم هي - في الوقت نفسه - إسهام فكري لا يقل أهمية، ولو على الصعيد الفردي، في بلورة فكرة الاتصال بأوربا؛ فاهميتها الفكرية - إذن - لا تقل بحال عن أهميتها الفنية التى احتلت بها - في الغالب - مكانتها في أدبنا الروائي.

ورواية الكاتب الجزائري سعدى إبراهيم (الشركة الوطنية، الجزائر ١٩٨١) واحدة من هذه الروايات العربية التى تدور في

وإذا توتره أن دخل مقهى «من النوع الرقيق»، ولكن الأمر مرسلاً على أية حال، حتى إذا خرج من المقهى دخل عملاً اشترى منه «ملغماً» بقيه البرد، ولم ترد عليه البائعة حديثاً ودنيا عادياً. و «حينما انصرف أخذ يلوم نفسه على مبادرته إياها بالخليث. لم يكن من عادته مخاطبة أناس لا يعرفهم. ففكر، وهو يلفظ الملغف حول رقبته، بأن امتناعها عن مكالمة يميزي بلا ريب إلى كونها عاملاً هربياً، وسخط، في قرارته عليها وعلى نفسه. لكن ذلك لم يشف غليله، وعاد إليه ذلك الإحساس الأليم بأنه إنسان غير مرغوب فيه» (ص ٨، والتأكيد - دائماً - من عندى).

هذا الإحساس بأنه «مرفوض» لم يكن مجرد إحساس ناتج عن الغربة أو حتى عن شعور بالنقص أو اللونية، أو أى مشاعر من هذا القبيل، بل هو إحساس موضوعي، ناتج عن تجارب عدة عاشها، وما يزال، في هذه المدينة ومع أهلها، وفي أى مستوى من مستويات تحيرته. وما نحن قد رأيناها في أدنى مستوياتها، وإن تكن أعلاها نفسياً واجتماعياً «في المقهى، وسراها في البيت الذى يسكن فيه، وأيضاً في العمل».

إنه، إذ يمر بمكتبة كبيرة، يتذكر الأيام التى عمل فيها في هذه المكتبة بديلاً من فرنسي غيول، وكيف كان صاحب المكتبة يتأديب ب «ماكس» حتى لا يعرف الزبائن أنه عربى. وساعده أن أحد لم يكن ذا وجه تبتين من الوهلة الأولى البلد الذى ينتمى إليه؛ ولأنه كان - فوق هذا كله - «يتقاضى أجراً يقل عن الحد الأدنى المضمون، أجراً لا يمكن لفرنسي أن يقبله إلا إذا كان مصاباً ببخل كما هو شأن ذلك الذى عرضه أحد في عمله [أى حل عمله] والذى كان اسمه «أندري». وبالرغم من هذا كله فإن «أندري» حين أخذت حالته في التحسن وأراد أن يستأنف العمل، استغنى صاحب المكتبة عن أحد.

ولا تختلف الحال في المصنع الذى يستقر في العمل به؛ فالرئيس ينقله من قسم إلى قسم في سرعة غريبة، ويلا أوامر مغمومة، وحينما ناداه هذه المرة «كان لا يزال يسير وراءه حينما عادته إليه الفكرة التى أصبحت الآن راسخة في ذهنه: أن رئيسه يجعله يتخيل نفسه كآلة من الآلات لأنه هو نفسه قد تحول إلى آلة...»، أو لأن الرئيس يريد أن يشعره أنه مجرد «شئ» في المصنع يمكن الاستغناء عنه في أى وقت لا تستدعى الحاجة إليه، وهو ما انتهى إليه الأمر بعد حين.

أما في البيت، فله جارة فرنسية عجوز، قاتل زوجها في الجزائر حتى قتله أحد رفاقه لأنه نار على هذا الرقيق وهو يفرغ سلاحه في قتل بلا هدف أو تمييز، لكنها - بطبيعة الحال - لا

تعرف هذا، بل هى قد قرأت في نفسها أن الجزائريين قتلوه؛ فهى تعيش على وهم بطولته، وعلى كراهية العرب. ولا تجد من تفرغ فيه هذه الكراهية إلا أحد؛ تسبب له المتاعب، وتثير عليه ملذبة البنابة التى يقيم في إحدى شققها، وتصر على أن يغادرها، فيوشك أن يفعل، لولا موته.

وهكذا يعيش هذا المهاجر الجزائرى - وغيره من أمثاله، من المغرب العربى بصامة - حياته بين برائن الكراهية والرفض؛ حياة غير آدمية إلا في حدّها الأدنى تماماً. فحياته بين المصنع في عمل مرهق، أو البيت في إعداد طعام يتكون دائماً من البطاطس وشرعية من اللحم، أو في نوم يمكنه من مواصلة العمل المرهق في اليوم التالى، ليلاً أو نهلاً. وممتعة حياته كلها تنحصر في الجلوس على مقهى يشرب شيئاً، أو الذهاب إلى سينما تعرض أفلاماً عربية قديمة لفريد الأطرش! أو تقدم أفلاماً جنسية! وحتى حين اصطحب بائعة هوى انتهى الأمر إلى تصرفها معه بأسلوب شائن، فغضبا!

إنها حياة قاسية، عملة، نافعة، تستلب من الرجل عقله وروحه، وتخنقه في المقابل - ما تحيط به من الكراهية والرفض!

حتى هؤلاء الذين حاولوا أن يخترطوا في هذه الحياة، وهذا المجتمع، نهائياً، فتزوجوا وأنجبوا - جنواً - في النهاية - على أنفسهم، وعلى زوجاتهم، وعلى أبنائهم. فأحد يزور أحد الجزائريين، تزوج من فرنسية في وقت سابق؛ فإذا هى معه في فقره، وأبنائه أشبه بالمشردين؛ الولد يدخن، على صغر سنه، ويضرب معلمه فيطرد من المدرسة؛ والابنة الكبرى - على الرغم من جمالها الرائع - ذات نظرة «شرسة تشوبها مسحة من الفضول كأنها [إذ تنظر إلى أحد] تتفرج على حيوان غريب، موضوع داخل قصص. كان كلما التفت إليها، وقع على جمالها الأسر، وعلى تلك النظرة المهينة التى تألم لها كثيراً؛ إن، - في بساطة - غريبة عن القومين اللذين ولدت بينهما!

هؤلاء المهاجرون المرفوضون هم فوق هذا كله بلا حاية من أحد أو من نظام؛ فهم - في العمل - بين أيدي أصحاب الأعمال يبقونهم وقت الحاجة إليهم، حتى إذا جاء من يحمل معهم من الوطنيين، أو اضطرت الظروف إلى الاستغناء عن أحد، كانوا أول من يستنفون عنهم. وفي المنازل يعيشون هدفاً أيضاً للرفض والكراهية، كما في حالة «مارى»، جارة أحد في السكن، التى لا تريد أن تعترف للناس أن لنفسها - على الأقل - بالخطأ الذى شكل حياتها كلها، بين زوجها البطل المزعوم «بيرنار»، و «جان» الإرهابى الوغد، الذى شكل حلم

القوة حياته ؛ فإذا «مارى» تفرغ عقدة حياتها في الكراهية ، ولا نجد لكراحتها . ومن ثمَّ المخاوفها - إلا أحمد . أما «جان» نفسه فقد عمل - بعد عودته من الجزائر - مديراً لبنائية يقيم بها العرب المهاجرون ، الذين طالبوا بأن « . . نغير لهم الأغذية مرتين كل شهر وألا يتنام أكثر من واحد في حجرة واحدة لأنهم يدفعون أجوراً مرتفعة كما يقولون . . » ، فرفض جان هذه المطالب ؛ وحين فضل المعنويون « . . النزول إلى الحضيض » - كما يقول جان - واستجابوا لمطالبهم ، قام استقالته !

حتى هؤلاء الذين لا يحملون لهم حقداً أو كراهية ، بل ربما كانوا يحملون وداً واحتراماً ، لا يستطيعون عمل شيء ، كالسيدة «سوزان» التي تدبر البنائية التي يقيم بها أحمد ، تدفعها الشكايات المستمرة والملحة للسيدة «مارى» ، والظروف التي وُضع أحمد فيها ، إلى أن تطالبه ، في لطف ولكن في إلحاح ، بالبحث عن سكن .

أما البوليس - ملاذ الأمن للجميع ، وطنيين وغير وطنيين - فهو يلعب الدور الحاسم في حياة أحمد ، أو موته ؛ وهو دور يُعدُّ أشدَّ الأدوار جدياً عيشة ويُعدُّا عن المنطق والعقل ؛ فقد كان أحمد عائداً إلى بيته في الليل ، وإذا بفتاة تقرب منه لاهته تسأله أن يساعدوا في الوصول إلى أحد المنازل ، فيوصلها دون أن يستفسر عن الأمر . وحين وصلت إلى حيث تريد عرف أن رجلاً من البوليس اعتدوا عليها . وقابلوه في طريق عودته ، وفتشوه ، واستجوبوه ؛ وبالرغم من إنكاره معرفة أى شيء أو رؤية أى شيء ، أروه «شيئاً قليلاً مما ينتظره في حالة ما إذا فتح فمه القدر» ، وكان هذا «الشيء القليل الذي أظهره له عما ينتظره في حالة ما إذا فتح فمه ، عبارة عن سيل من الضربات في جميع أنحاء الجسم بقضبات اليد وبالأرجل والمراوات حتى طرحوه أرضاً . . . » وقد استطاع - بجهنم خارق - أن يتماسك حتى وصل إلى البيت ، وأخفى - بطبيعة الحال - عن سوزان السبب الحقيقي لما به ، لكنه لم يلبث أن لفظ أنفاسه بعد يومين . وحين جاء أحد رجال البوليس الذين اعتدوا عليه - حين أُلْغُوا بالوفاة - وتعرّفه وقمع اندهائه وجعل ملامح وجهه تبدو عابدة ؟!

هذا الحدث الذي يشكّل حاضر الرواية ، يصحبه حدث آخر ، ماضٍ ، يدور على أرض الجزائر . وهو يمثل حدثاً - تجاوزاً ؛ لأنه مجموعة من الأحداث التي قد تبدو متناثرة ، نجتمعها من ذواكر الشخصيات ، العربية أو الفرنسية التي عاشت هذا الحدث أو سمعت به وأثر في حياتها ، أو من خطابات «برنار» إلى «مارى» . ولكنها جميعاً تجتمع حول محور واحد ، هو ما قابل به المستعمر الفرنسي صمود شعب الجزائر

من جيروت ووحشية ، يخفيان - مع ذلك - جنبنا واستهتاراً لا حدَّ لها .

- ٢ -

أحمد - كما رأينا - عامل جزائري ، أمي ، نزل فرنسا بحثاً عن العمل في سبيل الحياة ، تدفعه إلى ذلك ظروف الحياة القاسية في الوطن ، ويبدو - أيضاً - أنها كانت خطة المستعمرين لاستغلال الأيدي العاملة ، والعقول ، في الدول المستعمرة ، بأجور رخيصة ، لتسيير حركة العمل في مجالات إنتاجها . فقد تزوج والد أحمد من امرأة ثانية لمحض الأم ، ولكن الأب سبق إلى الموت ، وتكفل العم بالأُم وأبنيتها ، وكان للعم عشرة أبناء ويعمل عند أحمد المستعمرين . وما إن بلغ أحمد الخامسة عشرة حتى أرسله عمه إلى فرنسا ، وعاد بعد سبع سنوات ليرى مظاهر الخراب التي تركها الفرنسيون في قريته والقرى المجاورة ، وليرتج أيضاً ؛ فأنجب ولداً تركه مع زوجته في الجزائر بعد الاستقلال . ولم يعد إلى الجزائر أبداً بعد ذلك ؛ فحين فكر في العودة تلقى رسالة تحمل خبر موت ابنه !

وهكذا عاش حياته في فرنسا ؛ حياة خالية من البهجة أو المعنى أو الأمان ؛ يتقل من عمل إلى عمل ، ومن مسكن إلى مسكن ، ومن بؤرة كراهية ورفض إلى بؤرة أخرى للكراهية والرفض ، فكان في حالة دائمة من الشعور بالملل وانعدام الجدوى ؛ حالة دائمة من الاغتراب . لكنه - مع هذا كله - ظل متماسكاً ، في أبسط حالات التماسك ، على الأقل ؛ فقد واصل «العيش» و«العمل» ، ولم يتتحر أو ينجن أو يدمن الخمر ، كما فعل كثيرون غيره . بل لقد أصيب يوماً بهذه الأمراض - وكان لابد أن يحدث - التي تتماور أمثاله ، من الحياة المشردة ، وإدمان السكر ، لكنه تمكن - أخيراً - من التغلب عليها ، بالرغم من أنه كان لا يزال يعيش في الظروف نفسها التي آتت به إلى ذلك . فالعم علّ - الذي كان زميل أحمد في السكن الجماعي لفترة ، ثم مات - «كان يعتقد بأن أحمد كان مريضاً بمرض عرف كثيرا عن أصيبوا به ، بعضهم شفوا منه والبعض الآخر لازمهم طوال حياتهم ، وهؤلاء عادة ما يموتون في محطات السكك الحديدية أو في (الضرب) عندما يكون الفصل شتاء أو على ضفاف الأنهر عندما يكون الفصل صيفاً . كان يعرف بأن سكان تلك الغرف الضيقة والمهترئة كانوا يضيّقون ببعضهم البعض ، بل ويتبادلون حقداً لا هوادة فيه وأنهم لا ذنب لهم في ذلك ، فهم محشورون هناك ، كالمسك داخل علبة سريدين ، منذ أعوام ، بحيث أن لا أحد منهم يستطيع أن يحتل بنفسه إلا في المرحاض» . ولكن العم

علّ ، الذى وضع يده على الداء ، لم يعمل حساباً لاحتimalات أخرى ؛ كالضياح الذى عاشه عيسى صديق أحمد ، الذى جُنّ ، أو موت العنف غير المسوّغ ولا المفهوم الذى أودى بحياة أحمد .

فدأء أحمد وأمثاله — كما أشرت — هو حالة الاغتراب ، والشعور بفقدان القيمة والمعنى ، والتمزق بين الوطن المتروك لأنه لا يوفر سبيل حياة كريمة أو فرص عمل لأبنائه ، والوطن المتحلل الذى لا يقبل أن يضمهم فى عضويه الكاملة ، فيظلون خارج دائرة المواطنة ، ومن ثمّ خارج دائرة الحياة والأمان . بل أكثر من هذا يزرع هذا الوطن المتحلل فى نفوسهم الحقد ، ليس ضد مستغلبهم — أو ليس ضدهم فحسب ، بل بين كل واحد منهم والآخرين ، لما هم فيه من ضيق وهم وملل ، بسبب الضيق فى السكن ، والمتاعب فى العمل ، والمعجز عن أى عمل إيجابى يغير حياتهم ، وفقدان حتى سبيل التفكير أو المتعة .

وقد وصف هم العمّ علّ نفسه الدواء ، حين وحاول إقناعهم بضرورة النضال داخل النقابات العمالية ، فكان يقول لهم بأنه لن يستطيع الواحد منهم أن ينجو بنفسه إذا لم يتضمن مع الآخرين . غير أن الشعور بالغرابة والضعف ، وربما الخوف والأناية أيضاً ، كانت تقف دونهم وتحاذ هذا الموقف الإيجابى : « .. وكانوا يردون عليه بأنهم أرباب عائلات ويعيشون فى بلد أجنبى وأن أصحاب المصانع التى يعملون بها بإمكانهم أن يلقوا بهم فى الخارج متى يشاؤون » .

وزيد داء أحمد تمكناً حساسيته ، ورقته ، وهزوفه من العنف ، وميله إلى الوحدة ، وذكؤه ، وميله إلى التسامح والسلام . فهو لم يبدأ «مارى» أبداً بهجوم ، وبإلزام من كراهيتها إياه ، وعلمه بذلك ، تتابيه أحاسيس نبيلة حين تأتى إليه باذنة قولها « ولقد فكرت أن بإمكاننا أن نتصاهم فى نهاية الأمر بدون خصام » ، فبرء عليها قائلاً ولقد فكرت دائماً بأنه لا مبرر لخصوماتنا ، ولكنه يفاجأ بأن «التصاهم» عندها لا يعنى أكثر من التسليم لها بصدق أوهامها ، وقبول هذه الأوهام بوصفها قضية مسلمة لا سبيل إلى الشكّ فيها ، ومن ثمّ قبول ما يترتب على هذا التسليم من شروط ، فيناقش أوهامها فى أدب جَم ، حتى يعرف يقيناً أنه لا سبيل إلى تحطيم أوهامها داخل نفسها ، فينتظر حتى تتمّ كلامها ويغلق بابها !

ونرى كم يلوم نفسه على بدئه حديثاً وديّماً مع بائعة لم تستجب له ، وكيف دفع القسط الأكبر من تكلفة نقل جثمان العم على إلى الجزائر ، وكيف دفعته الشهامة لتوصيل الفتاة التى اغتصبها

رجال البوليس إلى مأمنها ، فيدفع حياته ثمن شهادته .

غير أن هذه الصفات فى مجتمع يناسبه العداء والرفض والكراهية تتحول إلى شخصية سلبية تماماً (وهو ما دعانا إلى وصفه بـ «اللابطل») ؛ إذ نجده طوال الرواية يتخذ مواقفه ردّ فعل لتصرفات الآخرين ، دون محاولة واحدة جادة لـ «ارتكاب» فعل إيجابى واحد . فعلمه فى صمت ، ورفضه فى صمت ، وملله فى صمت ، وصدؤه فى صمت ، بل احتجاجه فى كثير من الأحيان يكون فى صمت ؛ إنه يحتزن فى داخل نفسه الأفعال التى يتلقاها من الخارج ، وحتى ردود أفعاله إزامها ؛ فتتراكم تراكم يكاد يقتنعا بأنه ، لو لم يعتد عليه رجال البوليس ، ولو لم يكن على هذه الدرجة من السلبية ، لانتحر ، أو لارتكب أى فعل عنيف يخفف به الضغوط المراكمة فى نفسه . لكنه لا يفعل ، هذه السلبية المفرطة فيه ، أو لأنه — كما يدعى مرة — «قدرى» ؛ فالعم على لم يستطع إقناعه بجولوى العمل السياسى لأنه كان يؤمن بالقدر . وليس «الإيمان بالقدر» هنا — وفى حياتنا كلها فيها يبدو — إلا الركون إلى التراخي والسلبية ، والرضا بما يطوقهم به غلاة الاستغلال والممارسات الاستعمارية والعنصرية فى صلب من قيود ، تجعلهم — من جديد — يقبلون الذل والمهانة ، بل الاستعباد ! دون أن يقوموا — ومنهم أحمد — بفعل إيجابى (سمّه سياسياً .. أو ما شئت من أساءه !) يرفع عنهم ما هم فيه . بل إن الواحد منهم لا يفكر فى العودة فثياً ، قادراً ، ليسهم فى بناء بلده لتتحول إلى الوطن الذى يحلم به . هذا كله فى الوقت الذى لا يفكر فيه الوطن الأم نفسه فى عمل إيجابى أيضاً يحمى به هذه الطاقات حيث هى ، أو يفتح لها آفاق العمل المجاد المنتج ، وآفاق الحلم فى مستقبل حر كريم .

إن أحمد ، بما يعبر عنه ، مشتبكاً مع الظلال التى يلقيها على حياته ومصيره المصير الذى ينتهى إليه صديقه عيسى أو صديقه الآخر الذى تزوج بفرنسية — يرمس صورة قائمة حياة هؤلاء المهاجرين الضائعين فى غربة جسدية وروحية وعقلية ، والضائعين بين كراهية «مواطنيهم الجدد» ورفضهم لهم من جهة ، وتلهى الوطن الأم عنهم وعن مصائرهم عن إهمال أو تراخٍ أو لا مبالاة !

— ٣ —

وفى المقابل نجد شخصية «مارى» ، التى أحبّت زوجها فأوقفت حياتها عليه فترة — أيا كانت فهى مجرد فترة — استسلمت فيها لأحزانها ، ولطقوس هذا الحزن الليلية ؛ لكنها تنتهى إلى الشعور بأنها لم تعد تحبه ، وهو ما يسبب لها

أزمة ، فلا تكاد تجرؤ على مصارحة نفسها بهذه الحقيقة . فحين تقول لصديقتها «لينا» : لا أحد يفهمي ، تقول «لينا» لنفسها — أو يقول لنا الكاتب :

لم يكن ذلك صحيحا لأن «لينا» كانت تفهمها أكثر مما كانت تظن . كانت تعرف بأن غرض صديقتها هو أن تذكرها بأنها لم تعيش أبدا الدهر وحيدة ، وأنه كان لها زوج أحبه وضحت بشبابها وفاء له ، وأنها ستظل امرأة شقية إلى آخر حياتها . لقد قالت لها ذلك عدة مرات ثم صارت تعبر لها عنه بهذا المشهد الذي اقتنعت بأنه صار يمثل بالنسبة لها شيئا أشبه ما يكون بطقس ديني من الواجب أن تقوم به من حين لآخر بحضور أحد يكون شاهدا عيانا عن حبها الخالد لزوجها الميت . بيد أنه في المرة الأخيرة بدأت تراودها فكرة سببت لها وخزا في الصميم ، ذلك أنها لا تريد أن تشك في صدق عواطف صديقتها ، ولكن في ذات الوقت لم تعد تصدق بأنه بإمكان المرء أن يظل يشعلب لحادثة مهما كانت قساوتها ، بعد أن يمضي عليها العديد من السنوات . ففكرت بأن «ماري» إنما تتألم في واقع الأمر ندما على كوميها أضاعت حياتها في اجتراح الآلام الأولى ، وأنه يصعب عليها فقط أن تعترف الآن بهذه الحقيقة ، وأنها لم تعد تحب في الواقع «برنار» .

لقد نقلت هذه الفقرة كاملة — على طولها — لما تحمل من دلالات على تكوين هذه الشخصية المعقدة ، شخصية «ماري» . فهي — من جهة — تريد أن تعطي لنفسها وضعا خاصا ، ذا ماضي وحاضر ومستقبل . . . أنها كان لها زوج أحبه وضحت بشبابها وفاء له ، وأنها ستظل امرأة شقية إلى آخر حياتها . وهي — من جهة أخرى — أسلمت نفسها — لفترة — لوهم رومانسي ظنت أنه يمكن أن يعطيها هذا الوضع المتميز ولو نفسيا ، ولهذا كانت تحرص على أن تقوم بهذه «الطقوس» ، طقوس الحزن ، « بحضور أحد يكون شاهدا عيانا على حبها الخالد لزوجها الميت » . بل في هذه الفقرة — أكثر من ذلك — أن إيمان «ماري» بما تفعل قد اهتز ، أو حتى فُقد ، وأنها إنما تفعل ما تفعل حماية لوضعها الذي تقرضه ، أو تستدبره من المحيطين بها ، وحماية لنفسها من الانهيار الشامل ، إذا هي صارت نفسها بحقيقة أنها لم تعد تحب «برنار» ، أو أنها أضاعت حياتها هباء «في اجتراح الآلام الأولى» . إنه لون من خداع الذات ، يبدأ حماساً مندفعاً — ربما عن إيمان صادق —

لكنته لا يلبث أن يفقد مسوغاته الواقعية ، ولا تبقى إلا المسوغات النفسية لمجرد الحفاظ على الذات !

والأكثر دلالة في تكوين هذه الشخصية أن نكتشف أن هذا النوع من «البطولة» الذي نحياه «ماري» في «برنار» لم يكن موجوداً أصلاً ، لأن «برنار» لم يكن قاتلاً محترفاً ، من نوع «جان» ، الذي يملأ «ماري» إعجاباً ، ولا من نوع سائر الجنود الاستعماريين الآخرين ، بل كان يشعر — دائماً ، تقريبا — أن «الحق» في الجانب الآخر ؛ وهذا ما لم تفهم فيه «ماري» بطولة ، ولم تفهم مشاعره الإنسانية ، ولا تعاطفه مع أصحاب الحق ، ولا ندمه على قتل غير مسوّغ ولا معقول أضطر إليه ، ورفضه الدائم ، واحتجاجه ، على القتل العشوائي . وظلت — بدلا من ذلك — تتصور فيه «جان» آخر .

وفوق هذا كله ، فقد كان الوهم الذي تعيش فيه «ماري» — الذي تحول في كثير من الأوقات إلى حقيقة لا تقبل الجدل — هو التكنة التي تستند إليها في كراهيتها للعرب بعمامة ، وللجزائريين بخاصة ، ومن ثم لأحد بشكل أخص . فهؤلاء — عندها — هم المسئولون عن «مقتل زوجها» و«تخفيف حياتها» — بتعبيرها — أو هم مسئولون عن «انخفاقها في الحياة» وعن «حقدتها» ، ذلك الحقد الذي «دافعت» (عنه) بصوت صريح صادق كصوت من يدافع عن قضية عاجلة يؤمن بها حقاً . وقد كانت تؤمن بها حقاً ، بالرغم من أنها لم تعد — في فترة — تحب «برنار» ، وهذا ما لم يفهمه أحد . فحقدتها هو الذي يجعل زوجها في عينيها «بطلا» ، ومن ثم فالعرب «أندال» ، ويكون الوهم الذي تعيشه «حقاً» يستحق أن نضع فيه حياتها ، و«حق» جان في إعجابها وحبها أيضاً ، كما سترى ، بما فيه (أو لما فيه) من قسوة وهمية ، كما يفسر رفضها الدائم لأحد ، بالرغم من سلوكه الدمع الرقيق ، إلا حين يستأثر ، وفوق هذا كله يفسر ، أو يسوِّغ في الحقيقة ، إدمانها الخمر التي تتركها في حالة مزرية .

ولقد حملت أن تعادو «الحياة» من جديد يوماً ما ، غير أنها لم تحاول — هي الأخرى — بل استمرت هذا اللون المظلم من إيمان الذات ، حتى أوردتها الروحة وإدمان الشراب وإدمان «الطقوس» أيضاً . لقد حملت بأن يملأ «جان» هذا الجانب من الفراش الذي ظل شاغراً من يوم أن سافر «برنار» إلى الجزائر ثم قتل هناك ، غير أنها لم تصارحه أو تحاول ذلك ، كما أنه — هو نفسه ، كما سترى — لم يكن يصلح «للحياة» على حاله ، فلم يحاول واحد منها أن يعيد الآخر إلى الحياة ، ومن ثم يعيد نفسه ، فأنتهى الأمر بها إلى الاستسلام إلى «الموت في الحياة»

والى إفراغ عواطف حبها المتحيط فى قلبها العجوز ، وانتهى هو إلى الاستسلام لموت العنيف .

ومكذبا لم يكن هذا اللون من «الحياة» ليورثها إلا ما أورثها من الوحدة والإدمان ، ثم الحقد والحرف . والحقد والحرف لم يكونا ليرجعا إلى إلا إلى أحمد أو شخص يحمل شخصيته - و«جسنته» - فهو - بالدرجة الأولى ، فى نظرها - جزائرى ، يثير فى نفسها - كليا راته ، وإن لم تفصح - ذكريات القوة والضعف ، الشجن - الذى انقلب حقدًا ، على عصر القوة والذهبى ، للاستعمار ، ثم ضيعاه ؛ ذكريات السكن - الجسدى ثم النفسى - فى جانب «برنار» ثم الضياع بعد مقتله ، حياتها الضائعة فى ماضيها وحاضرها بل ومستقبلها ، وما يرتبط بالجزائريين فى ذهنها من «الوحشية» والعدوانية ؟ ! وإنما أعزل من أى وقت مضى ، وأحمد ، ذلك الجزائرى المخيف ، يقيم فى الغرفة المجاورة وقد يتسلل إليها ذات يوم ويقبض على خناتها . هكذا تصوره وتتصور قومه ، فلا يكف لها عراك إذا تقابلا ، يزيد مشاعرهما تنهايا ؛ ولقد تشاجرا عدة مرات وتبادلا كلاما لا يحى من الذاكرة ، كلاما يولد حقدًا من ذلك النوع الذى لا هواده فيه . . . وكأنها تشعر أن أحمد هو المتفلس الوحيد لمشاعرها المكتوبة ، أو أن عراكها معه ضرورة من ضرورات «الحياة» التى «تتشها» !

- ٤ -

أما «جان» فهو الوجه القبيح ، الآخر ، لأوربا ، وبهجتها الاستعمارية القديم ، الذى أورثها «العنف» الذى أؤمن حتى صار ضرورة من ضرورات الحياة . إنه لا يستطيع أن يعامل أبناء الشعوب التى كانت مستعمرة إلا من خلال هذه القوة ، أو حتى أحلامها !

لقد شارك «جان» فى حرب الجزائر ، فكان - مع زملائه - يوزعون الموت على كل أحد ، ويزرعون الحراب فى كل مكان ، أحيانا لتحقيق أهدافهم الاستعمارية ، وأحيانا أخرى لإذلال الآخرين ولإثبات التفوق عليهم ، وفى أحيان ثالثة لمجرد ممارسة العنف ذاته الذى صار عادة ضرورية للحياة ، أو لطرد شيخ الخوف من هؤلاء الضعفاء أصحاب الحق !

ولعل موقف «جان» من «برنار» موقف ذو دلالة . وبالرغم من أن «جان» كان مرتبطا ب«مارى» - ولو ارتباط العادة أيضا - فإنه لم يحك لها أبدا كيف قتل «برنار» ، ولم يكشف لها أنه هو نفسه الذى قتله :

« . . . لقد تذكر بوضوح تام كل ما حدث فى ذلك اليوم من أيام الصيف القاتلة فى إحدى القرى الجبلية والمعزولة . فى

فلك اليوم كان يزور التار فى مجموعة من النساء والعجائز والأطفال ، انتقاما لمقتل أحد الضباط خلال معركة جرت بأحد الجبال للمجاورة ، فسمع «برنار» يتضرع إليه بقوله : كفى أيها الرقيب ، كفى أرجوك ، وراح يهدده ببندقته أنه سيقته إن لم يتوقف ، وإذا به يسبقه فى ذلك ويطلق عليه النار برشاشته ويرديه قتلا ويصبح :

- أرايتم ! هذا الأبله أراد قتل ، أرايتم ، أليس كذلك ؟ كان هو الذى أليس كذلك ؟ ثم يصق على جسده الدامية وقال فى تألف : مُت أيها الحفري .

إنه لم يقتله - بطبيعة الحال - لأنه خاف - حقا - أن يقتله «برنار» ، لكنه قتل «برنار» لأنه يمثل وجهه نقيا ، لا يجب القتل ولا يمارسه ، وبخاصة هذا اللون من القتل «العشوى» ، الذى لا يعمل معنى أو هدفا ، وفى حرب لا معنى لها ولا هدف . لقد كان «برنار» - بتعبير «مارى» - «غير موافق» و«خائن» بتعبير «جان» . وكان هذا يُشعر «جان» وأمثلة بالذنب أو حتى بوحز الضمير ، فلا يجلون ما يتخلصون به من هذا «الذنب» إلا بارتكاب المزيد منه ، أو - على الأقل - نفى من يذكرهم بفكرة الذنب .

وقد انتهى «جان» إلى قتل «برنار» بعد أن حاول دفعه إلى ممارسة العنف الذى يمارسونه ولو لم يوافقوا عليه . يقول «برنار» لـ «مارى» فى إحدى رسائله إنه كان مع «جان» فى مدينة صغيرة تسمى سيدى عيش «فلقد لاحظ الرقيب «جان» شابا أسرع خطاه حينما رانا ، فأمره بالوقوف ، غير أن الشاب لم يمثل ، وراح يركض هاربا ، وصاح الرقيب : أطلق عليه النار «برنار» حتى لا يدور على اليسار ويختفى فى الزقاق . كان بإمكاننا أن نحاصره ونقبض عليه ، وكان بإمكان الرقيب أن يوجه أمر إطلاق النار عليه لأى واحد من رفاقي ، ولكن وجهه إلى عن قصد حتى أقتل . إن «جان» لا يريد إلا أن يقتل «برنار» ، ويتعود القتل ، ليصبح مثله ، القتل عنده ضرورة وجود ؛ فهو - إذ يقتل «برنار» الشاب - يرت على كتفه قائلا : «حسننا «برنار» ، لقد أصبحت الآن رجلا بآثام معنى الكلمة وإننى لفخور بك وسيكون الأمر أسهل عليك فى المستقبل كما سترى» ! وحين لا يسهل عليه «الأمر» بعد ذلك ، ويصبح - فى رأى «جان» - ميثوسا منه ، خائنا ، يقتله ، ربما ليتخلص من «برنار» المبهى الضفى الثقيل على قلبه ، الذى يذكره حضوره دائما بأنه ليس على حق ، وأن الحياة شئ آخر غير القتل . وربما لأنه يقتنع - أو حتى يؤمن - حقا ، بأن القتل ضرورة حياة ، أو هو يراه - كما يراه أغلب الجنود - ضرورة من ضرورات «المهنة» ؛ فهى «كسائر المهن» وربما

أقدم مهنة عرفها الإنسان ، أقدم من مهنة الدعارة . إنهم يعتبرون أن وظيفتهم هي قتل وإلحاق الهزيمة بالعدو وأن الذي لا تعجبه هذه الحالة ما عليه إلا أن يبحث لنفسه عن مهنة أخرى لا تحتاج إلى إراقة دم !

وہا هو «جان» یارس «مہتہ» بالِإخلاص کلہ ! فیقتل ،
ويعتلى على الأعراض ، ويدمر ، وحتى «برنار» لا یشفع له
عندہ صدأقته القذیة فیقتلہ .

وحين يخرج من الجزر مع المهاجرين منها إلى وطنهم لا يستطيع أن يمارس الحياة الطبيعية، وأن يتخلص من وثق ومهته القديمة . إذ يعين حارسا لبنانية سكانها من أبناء المغرب العربي الذي كانوا يستعمرونه ، المهاجرين إلى فرنسا ، فيعاملهم وكأنه لا يزال رقيقاً في جيش محتل وأكثبه مجموعة من الأسرى بين يديه .

وحيث تدفع الضرورة - كما يبدو - أصحاب البناية لإجابة مطالبهم المتواضعة بفتح استقلاته احتجاجاً ... لقد تعلموا الآن كيف يتحدثون عن الحقوق وعن ... لقد كانت المسألة بالنسبة إلى مسألة مبدأ .. فماذا يبقى لنا إذا كانوا يفرضون علينا قانونهم هنا ؟! هذا لا يمكن أن يحدث معي أنا أبداً ... ولكن المحبين فضلو النزول إلى الحضيض ... قسّمت استقلاتي ... ليذهبوا جميعاً إلى السيطران ... هؤلاء الأناذل ... لكن مهما يكن الأمر فإنني أنقت هؤلاء البويويل مرّ العذاب . لقد أفتت في ذلك المأوى نظاماً عسكرياً عتيقياً ...

لقد تشرب العسكرية الاستعمارية حتى أصبحت تحرق في
دمه لا يستطيع إلا أن يمارسها ، كما تشرب القيم الاستعمارية
التي تنظر إلى غير الأوروبيين كلهم ، وبخاصة في آسيا وأفريقيا ،
على أنهم شيء غير ذي قيمة ، وأقل إنسانية ، وأن الاستجابة
لمطالبهم - ولو كانت متواضعة للغاية - هي «النزول إلى
الخصيف» ، وأن المعاملة الواجبة لهم ، التي يسيرون بها سيراً
حسناً ، أن يحول مستخدمين إلى ثكنة عسكرية ، هو حاكمها
المعسكر المطلق !

وطبيعى أن مثل هذه الشخصية لا تشعر بالآمان إلا فى ظل العنف وأدواته ، من سلاح أو سلطة ؛ فحين يأتى يوما لزياة «مارى» فتشكوك له - كليا - أن أحد دفعها على السلم فأوقعها ، استنارت حقله الكامن ؛ ومع أنه لم يكن يعيها [يعنى مارى] كثيرا فإنه لم يُطلق أن تتعرض لأذى حلى يد عربى ، فلما لملكته حسرة شديدة لكونه لم يكن حاملا معه مسدسه ؛ فهو لا يلقى على مواجهة عربى إلا إذا كان متيقنا بأن الغلبة ستكون إلى جانبهِ . وربما يرجع إحساسه بالمعجز الآن

الأيدى العاملة ، وما هم لا يجدون إلا هذا المقابل البع من
التفرقة العنصرية المتعالية ، والحقد والكيل والعنف أيضا .

- ٦ -

والرواية عكبة بضمير الغائب ؛ ربما يلغى الكاتب نفسه
حرية الولوج في الوقت الذي يجب - إلى داخل الشق المغلق ،
وإلى داخل شخصياته المغلقة ، وليتمكن أيضا من هذا المزج
- الدائم - لأحداث الماضي بأحداث الحاضر ، والانتقال
- في حرية - من عالم شخصية إلى عالم شخصية أخرى ؛ من
عالم أحمد ، إلى عالم «ماري» وصديقتها «لينا» وصديق زوجها
«جان» . والملائم يقمان - في البداية - منفصلين ، وظلان
كذلك - في الظاهر - حتى نجد كم يتصادم العالمان ، بتأسيهما
وحاضرها معا .

والكاتب يستخدم في الرواية السرد ، في القسم الأكبر
منها ، لكنه يتخلله بفترات من الاستبطان للشخصيات عرنا
فيها ، مثلا ، أن «جان» هو قاتل «برنار» ، وعرفنا أيضا طرفاً
من ماضي أحمد في الجزائر .. الخ . لكن أهم انتقال من
السرد كان استخدام الكاتب لخطابات «برنار» «ماري» ، التي
تقرأها كل ليلة على صديقتها «لينا» . فمن خلال هذه
الخطابات يتعرف القارئ العمق التاريخي - إذا صح التعبير -
للعلاقات التي تسود الرواية - أعني ماضي الفرنسيين
المستعمرين للجزائر ، ومن ثم - بشكل غير مباشر - العوامل
التي دفعت هؤلاء العرب إلى الهجرة للعمل في فرنسا ، ثم
أسباب هذا الحقد والكراهية الكامنين في نفوس الفرنسيين
هؤلاء المهاجرين . ثم ترسم لنا هذه الخطابات - في نغمة
شديدة - خطوط شخصية «برنار» المسالم ، المتعاطف مع
الشعب الذي يفرضون عليه عداوته ، فيرفض هذه العداوة .
كما ترسم عملية القراءة الليلية ورودود الأفعال القوية شخصية
«ماري» وما يعيش في داخلها من أوهام ، ومن كراهية أيضا
للسبب العرقي في الجزائر ؛ ولهذا لا نأجأ بما يحدث بينها وبين
أحمد .

وكان استخدامه للحوار استخداما ناجحا في أكثر مواقف
الرواية ، وإن كان ما يلتفت فيه أن الكاتب - في أغلب الأحوال
يلتزم في بناء جملة الحوار - العربية بطبيعة الحال - بناء الجملة
الفرنسية وطبيعتها (كعدم استخدام أدوات النداء إطلاقا ، أو
تأخير بعض الضمائر ، أو استخدام بعض اللوازم
الأسلوبية .. الخ) ، وربما كان ذلك تذكيراً - دائما !
- للقارئ بأن الرواية تدور أصلا في فرنسا ؛ فالحوار - في

مع الوجه الآخر للحياة ، الوجه الطبيعي ، الذي يقوم على
الحوار والتفاهم ، لا على القهر والإخضاع . ومن ثم لا نأجأ
حين نقرأ - مع «ماري» - خبر القضاء على المجموعة ،
بكلها ، قبل أن نمارس أيما كان أفرادها يحملون بممارسته .

- ٥ -

ولكن أوروبا ليست كلها هذه الشخصيات المغلقة بالعنف
وعداوته ، والحقد والعنصرية ؛ بل إن فيها من يمثلون وجهها
أكثر إنسانية وتعاطفا وميلا إلى رؤية الحقيقة كما هي ، يمثلهم في
الرواية «برنار» - زوج «ماري» الثرى الذي قتله «جان» في
الجزائر - ثم السيدة «سوزان» مديرة المنزل التي كان أحمد يقيم
في إحدى شققه .

كان «برنار» غير ميال إلى العنف ، من صفه ، لا يحبه ولا
يمارسه ؛ فكان يلعب مع «جان» - وهما صغيران - لعبة
الشرطة واللصوص ، فكان يلعب دور رجل الشرطة ، وكان
القتل بمجرد الإشارة والصوت ، فكان «جان» يقتله دائما !

وحيث انحرف في جيش فرنسا بالجزائر ، كان يعرف أن
يكون الحق ، ولكن ماذا كان يستطيع أن يفعل إزاء هذا
الظلم الجارف من العنف الذي يمارسه مواطنوه في الجزائر
المحتلة ؟! ولقد انتهى إلى أن يدفع حياته ثمنا للاحتجاج على
ممارسة هذا العنف غير البشري ، وللتهديد بأن يكف مرتكبه أو
يقتله ولا نظنه كان سيفعل !

أما «سوزان» فكانت - هي الأخرى - حائرة ماذا تفعل في
مواجهة طوفان الحقد والكراهية الموجّه هؤلاء المهاجرين الذين
لم تَرَمهم شرّاً ؛ ومع أحمد بخاصة ، فلم تكن تكرهه ومن ثم لم
تكن تميل إلى إيلائه أو حتى توجيه إهانة إليه ؛ كانت متعاطفة
معه إلى أبعد حد . ولكن إلحاح «ماري» الذي لا يتوقف على
طرد أحمد ، هو الذي يدفعها إلى أن تلج عليه - من جانبها -
أن يبحث له من سكن آخر ، مانحة إياه المهلة بعد المهلة دون
أن تخرجه أو تضايقه .

إنه وجه أوروبا المظهور ، الذي لا يكاد يبين في غايه من الحقد
والكراهية اللذين لا مَوْغ لها إلا الشعور بالتحال الجنسي ،
إزاء قوم قسموا إليهم أقصى ما يستطيعون وحتى ما لا
يستطيعون ؛ فيض هؤلاء المهاجرين - يمثلهم في الرواية
«عنادو» الشغالي - شارك في حروب الهند الصينية ثم في حرب
الجزائر ، وما هم المهاجرون من المغرب العربي - الذين كان
من حقهم أن يحملوا للفرنسيين الحقد والكراهية ! - يشاركون
في بناء الاقتصاد الفرنسي بأقل حبه يمكنه أن يتكلفه على

الواقع - يدور بالفرنسية ، ودور الكاتب فحسب - هو نقل هذا الحوار إلى العربية !



لقد استطاع سعدى إبراهيم في «المفوضون» - بالرغم من بنائها التقليدي - أن يقدم صورة صادقة وحقيقية لحياة هؤلاء المهاجرين العرب ، المغتربين - بدينيا ونفسيا - في أوروبا ، مقدما - في الوقت نفسه - صورة مخالفة للصورة التي اعتدناها لأوروبا - العلم والفن والحضارة والثقافة والمدنية التي كانت شائعة في الرواية العربية التي تدور أحداثها في أوروبا ؛ فيستبدل

بالبطل المثقف واحداً من العمال الأميين العاديين ، ومركزاً - من ثم - على علاقات هؤلاء العمال العرب المهاجرين في العمل والحياة ويمنّ يتمكنون بهم فيها ، من أصحاب الأعمال ، والجنود القدماء ، وزوجات من راحوا ضحية عنف هذه الحضارة ورغبتها في السيطرة وإيمانها بالتعالى الجنسي . وهو جانب من الحضارة الغربية أشار إليه الكتاب السابقون في الرواية العربية من حيث هوجزه من البنية الفكرية والسياسية لهذه الحضارة ، ولكنهم لم يركزوا عليه هذا التركيز الذي في رواية سعدى إبراهيم ، أو - على الأقل - لم يجعلوا هذه السمة الملحم البارز - أو أبرز ملامح الحضارة الأوروبية المعاصرة .

القاهرة : د . عصام بى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القاهرة الدولي الثاني لكتب الأطفال



المكان : أرض المعارض بمدينة نصر - حيث سيتم استخدام سرايتين بمساحة عشرة آلاف متر مربع فقط .

الإفتتاح الرسمي : في تمام الساعة الحادية عشرة من صباح يوم

الثلاثاء الموافق ٢٦ نوفمبر ١٩٨٥

أيام العرض : ٢٧ ، ٢٨ نوفمبر للمعرض فقط وسيقتصر الدخول

على الناشرين المشتركين وغير المشتركين ورجال

الأعمال والمهنيين واساتذة الجامعات والمعاهد

والمدارس بواسطة دعوات خاصة

- صلاة البيع سوف تغلق أثناء هذه الأيام

أيام البيع : ٢٩ نوفمبر إلى ٩ ديسمبر ١٩٨٥

المواعيد : يومياً من العاشرة صباحاً وحتى السادسة مساءً



مذكرات الصوفي بشر الحافي لصلاح عبد الصبور قراءة نقدية

د. يسري العزب

- ١ -

حين فقدنا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار

لم تلمع الأنوار

حين فقدنا الضحكا

نفجرت عيوننا بكا

حين فقدنا هداة الجنب

على فراش الرضا الرحب

نام على الوسائد

شيطان بغض فاسد

معانق ، شريك مضجعي ،

كأنما . .

قرونه على يدي

حين فقدنا جوهر اليقين

تشوهت أجنة الحبالى فى البطون

الشعر ينمو فى مغاور العيون

والذقن معقود على الجبين

جيل من الشياطين

جيل من الشياطين

- ٢ -

احرص ألا تسمع

احرص ألا تنظر

احرص ألا تلمس

احرص ألا تتكلم

قف . . .

وتعلق فى جبل الصمت المبرم

ينبوع القول عميق

لكن الكف صغيرة

من بين الوسطى والسبابة والإيهام

بشرب فى الرمل . . كلام

- ٣ -

ولأنك لا تدري معنى الألفاظ ،

فانت تتاجزى بالألفاظ

اللفظ حجر

اللفظ منية

فلذا ركبت كلاماً فوق كلام

من بينها استولدت كلام

لرايت الدنيا مولوداً بشعا

وتغنيت الموت

أُجْرِكَ ...
الصمت ...

الصمت !

قد جاء ليقرر بطن الإنسان الكلب
وعصّ نخاع الإنسان الثعلب
ياشيخى بسام الدين
قل لى : « أين الإنسان الإنسان ؟ »
شيخى بسام الدين يقول :

— ٤ —

« اصبر سيحىء
سيهل على الدنيا يوماً ركبهُ »
ياشيخى الطيب !
هل تدرى فى أى الأيام نعيش ؟
هذا اليوم الموبوء
هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخائس
فى الشهر الثالث عشر
الإنسان الإنسان عبر
من أعوام

ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصباء ، ونام
وتغطى بالآلام

تظل حقيقة فى القلب توجهه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شرع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه
وهل يُرضيك أن أدعوك ياضيفى لمائدتى
فلا تلقى سوى جيفة
تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا المذاب
.. وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا لم نحل فى عينيك
تعالى الله ، هذا الكون موبوء ، ولا بُرء
ولو بنصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله ، هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت ؟

— ١ —

— ٥ —

○ هذه القصيدة هى إحدى قصائد الديوان الثالث (أحلام
الفراس القديم) ١٩٦٤ ، للشاعر صلاح عبد الصبور
(١٩٣١ - ١٩٨١) وتعد القصيدة إحدى الاستجابات
التشكيلية المبكرة لدعوة توظيف التراث فى الشعر المعاصر ،
التي كان صلاح عبد الصبور أحد الدعاة المتحمسين لها فى
الستينيات بما قدم من فكر وإبداع معاً ، ولعل ميله - بل انحيازه
الواضح - فى المسرح الشعبى - إلى هذا العنصر كان فاتحة
الانجاء إلى تعصير التراث بمعنى توظيفه الجيد من تراثنا العربى
بشق جوانبه التاريخية والفنية والشعبية لخدمة قضايا العصر ،
وباستثناء صلاح عبد الصبور نفسه فى (مسافر ليل) لا نكاد
نعثر على شاعر مسرحى مصرى خرج عن هذه العودة إلى
الجلود بإحيائها وتوظيفها ، بما فى ذلك المسرحيون ممن كتبوا
بالشعر العامى وأعطى بذلك نجيب سرور فى نفس المرحلة .

وفى القصيدة علاقات تشابه قوية بينها وبين المسرحية الأولى
للشاعر صلاح عبد الصبور وهى مأساة الحلاج التى نشرت فى
نفس العام الذى نشرت فيه القصيدة ، وأول مظاهر التشابه

شيخى « بسام الدين » يقول :

« يا بشر اصبر »

دنيانا أجمل مما تذكر
هأنت ترى الدنيا من قمة وجدك
لا تبصر إلا الانقراض السوداء »
ونزلنا نحو السوق ، أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف

على الإنسان الكرعى
فمضى من بينها الإنسان الثعلب
نزل السوق لإنسان الكلب
كفى بفقار عين الإنسان الثعلب
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى
واهتر السوق بخطوات الإنسان الفهد

متعلق بالشخصية في كل من المسرحية والقصيدة ، فالخلاج متروك صوفي على مواضع الواقع . ويشر الخافي - مثله - متروك على نفس المواضع . وكل من الشخصيتين (الدرامية والقصيدة) يمثل - رغم اتفاقهما على التمدد - نقياً سلوكياً للآخر وهما مما يحملان في البناء الفني للممثل الإبداعي ، النقيض الأول هو الصلاة والجرأة بل الإقدام على المواجهة في المسرحية والثاني هو الحياء والسلبية والتراسخ والاكتفاء (بالفرجة) على ما يحدث في الواقع وتصوره بما يصاحبه من آلام للمبدع في الشكل الفني لقصيدة الشعر الحر ، وكلتا الحالتين (الدرامية والغنائية) اللتين تشكلت خلالها شخصية الصوفي - المعاصر - أمل المتناقضات قد انتهت - تقريباً - نفس النهاية ، في (مسألة الخلاج) بالقتل ، وفي (مذكرات الصوفي ..) بالاعتراق عن الواقع بعد انقلاب حاله لدرجة أصبح من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - معها بوجود الزمن الإنسان ، فاللحظة المعاصرة التي تشكل جماليات في القصيدة تقف خارج هذا الزمن (اليوم الثامن من أيام الأسبوع الخامس في الشهر الثالث عشر) . إنه زمن غير إنساني تحولت فيه الإنسانية إلى حيوانية بشعة يأكل القوى ضعيفها ويسلب الضعيف بذكائه - الذي يجعله أقوى رغم ضعفه - المؤامرات لغير الضعيف القوى بسلطته البدنية وهيبته الطاغية .

وفي ظل هذه اللحظة غير الإنسانية - التي بدأت منذ أعوام - يعبر الإنسان الإنسان مفتخراً باختياره القسري متخفياً حتى لا يستطيع بشر أن يتعرف عليه ويقف على حقيقته غير أنه في (اعتزاله) لا (يتعزل) عن الواقع بل يزداد التصاقاً بهذا الواقع ، وذلك حين :

« مضى لم يعرفه بشر .
حفر الحصباء وثام
وتغطى بالآلام .. »

إن أفعال هذه الجملة الشعرية « مضى » لم يعرفه ، حفر ، نام ، تغطى ، تعطى في سياقها السابق دلالة الالتصاق الأشد حميمة بالواقع فالمعتزل لم يهرب إلى الأمن والأمان ، أو إلى الحلم الرومانسي في الخلاص لكنه مضى متخفياً من الحيوانات البشرية إلى الصحراء ، ليحفر له في حصبائها بيتاً ، أولحداً ، ينام فيه لكنه حين (تغطى) كانت (آلام) الواقع هي مدفاته الوحيدة .

— ٢ —

○ تسير القصيدة على النظام المقطعي الذي تتشكل فيه

الدفقات الشعرية ، كل منها في جزء (مقطع) من البناء ، تصبح القصيدة كأنها عمارة هندسية من عدة طوبى ذات أشكال وارتفاعات متعددة لكنها جميعاً تتأزر لتعطي العمارة تشكيلها الجمالي العام .

ولأن القصيدة التي نقرأها تتأسس على جذر تراثي هو إحدى مفردات التاريخ الوجداني (الديني) العربي أي التراث الصوفي ، نجد الشاعر منذ البدء يستخدم . في تشكيلها - أصواتاً لبعض المتصوفة القدامى من بينهم صوت (بشر الخافي) المعارف الذي لم يفهمه عصره (القرن الثالث الميلادي) مما ألجأه إلى حمل نعليه والتوجه هارباً مولياً وجهه شطر الصحراء العربية والأصل التراثي المسجل لهذه الشخصية قائم في شكل أخبار عابرة في كتب التاريخ والطبقات وبخاصة في موسوعة الإمام الشعراي (الطبقات الكبرى) وقد ورد بها أن هذا الصوفي كان حسن الظن حتمه بالأشوار ، وكان يعتقد أن الله سبحانه لا يسأل عبداً قط : لم أحسن ظنك بعبادي ؟ ولذا فإن بشراً كان دائماً مجلد مريديه من سوء الظن ، وله في ذلك قول مشهور وازد في كتاب (حلية الأولياء ، وطبقات الأصفياء) للأصبهاني يقول فيه : « أحذر سوء الظن ، فقد حذرك الله تعالى ذلك في قوله « إن بعض الظن إثم » ... » .

— ٣ —

من هذه الإشارات في التراث يلتقط صلاح عبد الصبور هذه الشخصية العربية الجليلة ، ويحاول باستيعابها في قصيدته توظيفها في عصره الذي اضطربت أموره بأكبر مما كانت عليه في عصر بشر الخافي ولذا فإنه لا يحضرها على حالها القديم بل يبحثها على حال جديد يلائم عصر الشاعر نفسه . ومن هنا فإن موقف بشر المعاصر من قضية الشر لا يبقى مثلما كان ، وتكون هذه هي الإضافة الفنية الأولى لصلاح عبد الصبور الذي لم يهرب بالشخصية في الصحراء بل وقف بها في المواجهة ليعطيها فرصة الكشف عن بشاعة الواقع الإنساني المعاصر ، وهذا الكشف هو أول درجات المواجهة الجسور لوحوش المدينة العصرية التي يحيا فيها الشرفاء والإنسان الإنسان (غير راضين عما يحدث ، ويقوم الصوت الأول في القصيدة وهو صوت بشر بالإعلان عن هذه الحالة التي عجز الآخرون عن مجرد البوح بها . يقول في البداية :

« حين فقدنا الرضا
بما يريد القضاء
لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار

أحرص ألا . . . تلمس
أحرص ألا . . . تتكلم

ويتهى إحكام هذه الدائرة المكونة من تكرارية التحذير
الناهي لعبارة « أحرص ألا . . » بفعل الأمر الجازم « قف . .
وتعلق في حبل الصمت المبرم » لم يعد أمام الشخصية - لكي
تبقى - إلا أن تقدم نفسها إلى مشقة العصر القاهرة (الصمت
المبرم) وهي حبل شديد الفتل يتحول تحته الإنسان إلى صورة
للفرد الصيقي التمثال الذي لا يرى ولا يسمع ولا يتكلم .

ولا تجدد الشخصية لمواجهة هذا الحصار غير اجترار حزنها
الذي يتم داخلها ، والذي يشكل في اللغة الشعرية في صورة
(المونولوج) :

« ينبوع القول عميق
لكن الكف صغيرة

من بين الوسطى والسبابة والإيهام
يتسرب في الرمل كلام »

في الصورة الشعرية تحاول الشخصية أن تستجيب لإرادة
الحصار ولكنها لا تستطيع لأن إرادة الانتباه التي تملؤها أقوى
بالرغم من ضعفها ، كيف لا يتكلم من حياته الكلام ؟ إن
اللغة تمتح من ينبوع عميق وإذا حاول الصوفي خنقها فإن كفه
الصخري لن تقوى على القبض عليها وسوف يتسرب الكلام من
بين أصابعها ليملاً بالرمال بالكلام الذي يغضبها . إن صورة
الكف الصغيرة التي تحمل الكثير (الشعر/الحق/العمق)
تؤكد أن العارفين الصوفي والشاعر لا يمكن للصمت أن يمنهما
عن تحقيق رسالتهما ، لأن إرادة الحق/الشعر أقوى من طاقة
البدن الإنسان على التحمل .

— ٥ —

يدخل الشاعر في الوحدة الثالثة صوتاً شعرياً جديداً هو
صوت العقل الماروغ الذي يجارب في الصوفي نزعة الوجدانية
التي تثبت إيمانه وتبقيه على انتمائه بالرغم من كل الحصار
المفروض عليه ، يأتي العقل فيتهم المتهم بعدم الفهم لما هو
مطلوب منه كي يضمن السلامة فيحذر من الكلام :

« اللفظ حجر

اللفظ منية

فلذا ركبت كلاماً فوق كلام

من بينها استولدت كلام .

لرأيت الدنيا مولوداً بشما

وقمت الموت

إن هذا الصوت يحاول في أول وحدات البنية التشكيلية أن
يجد مبرراً إنسانياً معقولاً لجفاف الحياة العصرية ، فيتلهمه في
بعدنا عن الروحانيات ، (حين فقدنا الرضا بما يريد القضا)
ويرى في غياب الفتاة - التي كانت كنزاً لا يفنى في الماضي -
غياباً لكل ينابيع الحصب في الحياة (الأمطار والأشجار
والثمار) .

ولأن الرضا يهيء للسرور ، فإن فقدته يبعث على الحزن ،
ولكن حزننا الجديد أعمق وأكثر فهو لا يعمل - فقط - على
إثارة البكاء بل إنه « يفجر البكاء من عيوننا » صورة شعرية
تتحول فيها الوجوه البشرية من جفافها الشديد إلى عيون ندية
حين تندفع بالبكاء . إن الماء يولد من الشدة ، لكنه يهيء بطعم
جديد فيخصب حين اتصاله بالأرض الجافة « شيطان بغض
فاسد » يشاركنا كل حياتنا حتى في نومنا نراه شريك مضاجعتنا
وإذا حاولنا الابتعاد عنه ظلت قرونه عالقة بأيدينا .

تنمو صورة هذا الشيطان المرافق للإنسان ، وهي صورة
تراثية جديدة استمدتها الشاعر من العقيدة الدينية الشعبية (حتى
يتحول فيصبح وحشاً جهنمياً كاسحاً ، فيقومه :

تسوّت أجنة الجبال في البطون
الشعر ينمو في مغاور العيون
والدقن معقود على الجبين »

لقد وصل التلوث العصري إلى التنازع حين امتد ليشوه حتى
الجبل المحتمل (الأجنة في البطون) وحين ظهرت أهراسه على
الوجوه فاصبح (الشعر ينمو في مغاور العيون) وبدأ الرجال
يحمى الرموس لا يبدون إلا و (الدقن معقود على الجبين)
ويختصر الشاعر كل أبعاد الصورة في نهاية هذه الوحدة البنائية في
قوله المتكرر « جبل من الشياطين » .

— ٤ —

في الوحدة الثانية يواجه الصوفي بخلق كثيرين لا تظهرهم
الصورة الشعرية أعياناً مجسمة ، بل تجسمهم أصولاً تلاحق
الشخصية وتطاردها حين تسرق الطمانينة من حياتها بهذه
التحذيرات الكثيرة التي تشكل بتلاحقها دائرة الحصار
المفروضة على الصوفي

أحرص ألا . . . تسمع

أحرص ألا . . . تنظر

تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا لم نحل في عينيك »

أرجوك الصمت ..
الصمت ..

هنا تكاد الصورة تتكرر ، صورة المولود البشع الذى يأى نتيجة التأمل في الحاضر والذى رأبناه في الوحدة الثالثة ، لكننا نضيف إلى الرؤى الجديدة حين تعود العتابة بالموقف الإنسان إلى الجذور حيث كان الخلق الأول للحياة وتحويل الصورة في الصمت فتعيد بشراً إلى الواقع المر حيث « الكون موبوء ولا براء » ويوصله الصمت الأليم إلى الاستسلام لكل المحاذير - والوقوع في دائرة الحصار - السابقة فيفعل ما توقعه صوت العقل في الوحدة السابقة حين يطلب الموت .. ولكن هل يمكن للمتمتع أن يرجو الموت ؟!

— ٧ —

في الوحدة الشعرية الأخيرة يعاود بشراً صوته العاقل لكنه هذه المرة لا يأى من داخله ، بل يحى مجسداً في صورة شيخ صوفى هو « بسم الدين » وهو شخصية من اختراع صلاح عبد الصبور لم يرد ذكرها في اختبار بشر الحافى التراثية ، يطلب الأستاذ بسم من تلميذه بشر أن يتحل بالصبر وهو حل جديد يختلف عن الشنق بحبل الصمت المبرم وعن الموت بالتخل ، وبالأمر المخلص يدفع الشيخ تلميذه إلى معاودة التأمل من جديد فسوف يجد الحياة - من الرؤية المستشرة - أجل عما يظن ، إنه يقول له في إشفاق عظيم عن رؤيته التي ترتدى باليأس :

« هأنت ترى الدنيا من قمة وجدك

لا تبصر إلا الأنقاض السوداء »

ويعاود بشر فيؤكد لشيخه صحة ما يراه من بشاعة الدنيا بأن يصحبه معه إلى (السوق) ليرى الحقيقة عارية ، حيث :

« الإنسان الأسمى يجهد أن يلث على الإنسان الكرمي

فتمشى بينهما الإنسان الكلب

كم يفتأ عين الإنسان الثعلب

ويدوس دماغ الإنسان الأسمى »

تؤكد الصورة أن الصراع الإنسان لا يتحكم فيه سوى الوحوش الذين لم يتركوا أدنى فرصة للإنسان الحقيقي ، صاحب الواقع وضحيته أن يصارع من أجل استعاضته ، فتنتهى الصورة الحوالية الدامية إلى سؤال صارخ يوجهه بشر إلى شيخه المتأمل :

« قل لي : أين الإنسان الإنسان ؟!

شيخى بسم الدين يقول :

وترتيب الكلام فوق الكلام الذى يجعل الأرض صالحة للزروع والعطاء هو التأمل الفنى والوجدانى ، إنه تأمل الفنان والصوفى وهو التجربة الروحية التى يكتشف صاحبها من خلالها جوهر الأشياء فيصيح في درجة (الواصل) إلى اليقين . والصوت العصري المراءى يحاول أن يحول بين الصوفى وهذه الخطوة حرصاً عليه لأنه منه ، يل هو هو نفسه ، لذا نجده يقوم - ثانية - بدور التذير ببشاعة ما تسفر عنه تجربة التأمل فيهدده بأن نتائج التجربة سيكون مولوداً بشعاً وأنه الصوفى / الولد سيتبنى الموت حين يراه . ومن ثم فإن السكوت المبكر وقمع الرغبة في خوض التجربة - في رأى العقل العصري المراءى - أسلم كثيراً من هذا المصير .

— ٦ —

لأن الصوت السابق كان هو صوت الصوفى الصادر من داخله ، نرى (بشراً) يتأثر بما قدم الصوت من تحديد في الحاضر وتخوف من المستقبل ولذا يلجأ - في الوحدة الرابعة - إلى تجربة الصمت ، بلا تأمل - ولكن هذا الموقف يدفعه إلى العكس ، إلى الحديث ، غير أن الحديث هذه المرة يتم مع الله فيصيح (مناجاة) :

« تظل حقيقة في القلب توجهه وتضفيه

ولو جفت ببحار القول لم يبحر بها خاطر

ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح

وذلك أن ما نلقاه لا نبنيه

وما نبنيه ، لا نلقاه »

إنها نجوى إنسانية رقيقة تصعد من قلب الصوفى إلى السماء ، ألا تجعل بحار القول تمنى الجفاف - فيكفى جفاف الخارج - حتى تظل الحواطر البناء مباحة بشراع الفكر بحثاً عما نبنيه حتى نلقاه .

هنا يصل الشاعر والصوفى إلى مرتبة (الكشف) ، فالرؤية المستقبلية التى تحملها القصدية تتكشف حاملة في (بطن) الكلمات الشعرية أجنة التغيير للواقع . لكن هذا الإشراف الصوفى الذى يصل إليه الشاعر ، يدعو إلى المزيد من التأمل ، فترتدى (المناجاة) برنة العتاب ، التى يجعلها السؤال الإنكارى :

« وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفي لالمائق

فلا تلقى سوى جيفة ؟!

اصبر سيحيى
سيسهل على الدنيا يوما ركيه .
فيجب عليه بشر بأن الوصول إلى هذا صعب التحقق
لأن :

« الإنسان الإنسان عبر
من أهوام »

وهذا الإنسان - وحده - هو الذى يملك القدرة على إحضار
الذى نتظر ، لأنه - وحده - الذى نتظر ولكن بشرا - وقد
تسللت فى روحه نزعته الأمل - يأتى فى امتداد الصورة بالإنسان
الإنسان حيا فى غربته لم يمض بعد ، لأنه :

« حفر الحصباء ونام
وتغطى بالآلام »

وهذه النهاية تحمل تأكيدا على واقعية الرؤية ، لأنها تؤكد
وجود الإنسان الإنسان فى الواقع الجاف ، فهو فى لحظة التأمل
المنشودة ينأى فى الحصباء ويتغطى بالآلام - أى إنه يعيش فى
معصرة الواقع باختياره ، فالشاعر لم يجعله فى صيغة المجهول
(مدفونا فى الحصباء ومغطى بالآلام) بل جعل جعلته فى صيغته
المعلوم بفعل إرادته ما يراه ملائما لمواجهة اللحظة بكل ما تحمل
من مصور القهر والحصار إنه الذى « حفر الحصباء ونام ،
وتغطى بالآلام » ، فى القصيدة - وهى الموازنة التشكيلية للواقع -
يتحد الشاعر برمزه حتى يصبح جسدا واحدا - وصوتا واحدا ،
ينفى - ولو اختفى الجسد - حيا فى الواقع ، نابضا بالأمل الدائم
فى تغيير هذا الواقع إلى الأجل .

وهو ما تحقق بالفعل ليس فى هذه القصيدة وحدها بل فى
معظم ما ترك الشاعر الصوفي الواقعى صلاح عبد الصبور

القاهرة : د . بسري العزب



وظيفة الشعر

في

سيرة الزبير سام

د. مدحت الجيار

للمرافق العامة والأدب - الأمر سواد - على المستوى الأدبي
فدخل كثير من اللحن اللغوي وضعف التقنيات .

وعلى الجانب الآخر اهتم الممالك بالمساجد والعمارة ، التي
كانت إحدى وسائل المواجهة مع العدو (المختلف دينيا معهم)
وأحد وسائل الاتصال بالجماهير ، والسيطرة على مشاعرهم ،
وأفكارهم ، ببث أفكارهم خلال خطباء المساجد ، وإفشاء
بعض مفاهيمهم عن الدين ، والسلطة ، والفن ، والأدب على
السواء .

وأما جماهير الشعب التي انفصلت ، لغويا ، ووجدانيا عن
الحاكم - الذي لم يعد له رابط يربطه بالناس إلا الدين ، باعتبار
نفسه من أولى الأمر فتجب طاعته - انفصلت بلغتها
ووجدانها ، وأحلامها وطموحاتها والتي زاد منها تعرض الوطن
لعدو أجنبي ، غريب ، ومن ثم كان حلم العامة ، وطموحهم
«الدين» متمثلا في مجيء «المخلص» «البطل» وفي استقلالهم
بأدب شعبي ، يصور كل هذا ، وكانت السيرة الشعبية تجسيدا
له ويعدا عن الأدب المفصل هذا الحاكم .

وداخل السيرة الشعبية ، يسيطر الراوي على اللغة وعلى
الحوادث والشخصيات ، لأنه يشكل السيرة الشعبية بما يتواءم
وحلم ووجدان المتلقي ، ولا بد أن يتوسل - هنا - بما يملكه
هذا الوجدان ، من تراث ، قصص وشعري ، وأخلاق ،
لتشكيل بنية النص السيري على ما نراه عليه .

(٢)

ويقوم الشعر بوظيفة جمالية ، تربط بالنص من ناحية ،
ويأشلق من ناحية ثانية ، وبالراوي من ناحية ثالثة . ويصرف
النظر عما نجده في هذا الشعر من كسور عروضية ، واختلاط
بين العامية والفصحى ، وما يشوب الكسر والاختلاط من
أخطاء نحوية وركاكسة أسلوبية تنصم عن نوع الراوي (الصانع
والمؤدى) وعن نوع المتلقي الذي لا يجه كل هذه التجاوزات ،
بل يجه «الغزى» وضرورة «انتصار البطل» الرمز والقناع .

يقوم الشعر بوظيفة مهمة بالنسبة «لراوي» الذي يستخدم
«ريابة» للحكي تستدعي أن يستخدم الشعر ليستفيد من إيقاعه

(١)

تراجع فن العربية الأول أمام التغيرات الاجتماعية
والسياسية والعسكرية التي تركت بصماتها واضحة على الفن
بوجه عام ، وعلى الشعر بخاصة فقد تحولت البلاد العربية بعد
سقوط الخلافة إلى دويلات يحكمها العسكريون الممالك ذوى
الأصول المتعددة ، واللهجات واللغات المتعددة ، مما أدى
بالشاعر والشعر أن يتركبا مكانها ، مكان الصدارة ،
للخطيب ، ورجل الدين ، الأمر الذي غلب تقنيات «الخطبة»
من الاهتمام بالزخارف الصوتية واللفظية ، وقيام الكلام على
النطق الشكل بهدف الإقناع واستثارة الحماسة أو العواطف
الدينية ، على تقنيات الشعر والقصيدة .

غلب هذا المنطق وساد ، وتجاوز الخطبة إلى الشعر الذي
اتسم بالسمات نفسها حتى أننا ندرك للوهلة الأولى سر ما كان
يقوله النقاد التقليديون القدامى من أن الشعر خطب موزونة
(معقوفة) والخطبة شعر محلول . وزادت الحياة الاجتماعية
- القائمة على حكم الممالك (غير العرب) وتسليطهم وإملاهم

وربطه مع أصله العربي بالشعر ، ثم إن قدرة البطل على قول الشعر تزيد جلاء ، وتجعله أكثر تمثيلا لصورة الفارس العربي القديم ، رب السيف والقصيدة ، وهم يحتاجون إلى السيف في حرب الغازي وإلى القصيدة لتأكيد لغتها ضد لغة الأجنبي وتقول الشعر وتأليفه ذو وظيفة مهمة في أحداث السيرة ، فهناك أكثر من موضع يستخدم فيه البطل الشعر كحيلة لينجوها ، أو وسيلة للتعمية على الآخرين لتنفيذ خطة ما ، فعندما ذهب «الزيرة» إلى بلاد الملك الرعيني متنكرا في شخصية شاعر يطوف البلاد ويمدح الأمراء والأكابر ص ٨٥ ، طلبت زوجة الرعيني من الملك أن يأمر الشاعر بالإشاد ، فأنشد الزير المتنكر مادحا :

قالوا فسر للرعيني مقصد الشعر
فذاك جواد يعطى كل معزاز
فجنت طالبا إحسانك وإكرامك
يامن حويت المكارم بمطامعنا

ص ٨٦

فنجى الزير ، وأعطى الإيham بكونه مادحا للأكابر ، وهذا عكس تكوينه كفارس وأمير حاكم وهنا يقوم الشعر بوظيفة «الحيلة» التي أعقبها قتل الرعيني وحماية بلاد الزير من غزوه المنتظر .

ومن المنطوق نفسه يمدح الزير العبدن اللذين اتفقا على قتله ، وأوصاهما بأن قال «إذا وصلتم أهل فأقربا أهل مني السلام ، وأنشدوهم هذا البيت ، وقولا لهم إني في القبر قد اختبئت :

(من مبلغ الأقسام أن مهلهلا
الله دركها ودر أبيكها)

ص ١٥٠

واستطاعت اليمامة بنت أخيه أن تفهم قصده حين أرجعت البيت إلى أصله حين وقالت إن عمي لا يقول أبياتا ناقصة بل أراد أن يقول :

(من مبلغ الأقسام أن مهلهلا
أضحى قتيلا بالفساء مجندلا
الله دركها ودر أبيكها)
لا يبرح العبدان حتى يقتلوا

ثم إنها قبضا على العبدن والقوهما تحت المذاب والضرب الشديد إلى أن أفرأ بأنها قتلاه ودفناه فقتلها الجرو . . ص ١٥٠

في جذب انتباه السامع ، حيث يؤدي السرد التثري إلى نوع من الملل ، يقطع الشعر من ناحية ، وإيقاع الشعر على الربابة من الناحية الأخرى ، فالراوي يقطع الجمل المسجعة ، المتوازية ، وينتقل إلى إيقاع أكثر كثافة وانتظاما ، وتكرارا عن الأداء الذي يسبقه ، فيطرب الملتقى ، وينشد الراوي مقاطع الشعر ومن ثم يتوقف السرد لحظات تمهد الملتقى للقفزة التالية من حوادث السيرة ، ويقوم الشعر بدور التقاط الأنفاس والتشويق ، وفي الوقت نفسه يعطى فرصة لاستماع صوت الراوي حيث يغنى الشعر على الربابة .

كما يربط الشعر بين الملتقى والراوي والتراث الشعري العربي حيث يجد الشعر تواصلًا مع التراث الشعري الذي وصل إلى مرحلة سيئة في عصر السيرة الشعبية فقد وجد الشعر طريقا آخر ، بعيدا عن قال يمدح أو قال يهجو ، فقد اختفت دوافع المدح والهجاء وظهرت دوافع أخرى لقول الشعر وتشكيله كمنتهى في إرضاء أذواق الملتقى الشعبي ، فإذا كان الشاعر الرسمي يرضى المدح فشاير السيرة يرضى بمدحها لا يملك إلا القليل ، لكنه يمتلك وقتا طويلا يرد أن يترفيه فيه ، والشاعر بدوره يمتلك قدرة شعرية يوجهها إلى مدحها الجديد الذي يعطيه حقه تشجيعا واستحسانا ، أو ما يسمونه أود الراوي .

والشعر أحد تقنيات تشكيل السيرة الشعبية ، لا تستغنى عنه سيرة من السيرة ، ويقوم بدور بنيوي داخل النص ، ويدونه قد تحفل بنية السيرة الشعبية ، وتفقد كثيرا من موسيقيتها ، ومن تجاهب الملتقى معها ، ومن إبداع الراوي .

(٣)

ونظرا لكثرة السيرة الشعبية الإسلامية ، نختار إحداها للتطبيق ، وهي «سيرة الزير سالم» أو كما سماها الراوي الشعبي قديما ، قصة الزير سالم ، أبوليلة المهمل الكبير . ويقوم الشعر ابتداء من العنوان بوظيفة جذب الملتقى (القاريء) حيث كتب في عنوان هذه السيرة وهي قصة بديعة جرى فيها من الحروب المجيبة ، والوقائع الملهولة الرعبة ، وأشاعر العرب أهل الفضل والأدب، كما نجد في افتتاحية الراوي أنها تحتوي على وأخبار العرب أهل الفضل والأدب ، إفاضة للطلالعين ، ونزهة للسامعين» ص ٢ ونجد من جملة أوصاف الزير سالم على لسان الراوي أنه «صاحب الأشعار البديعة» ص ٢ وكلها اشارات مبدئية دالة على دور الشعر في بنية السيرة وارتباطه بالعرب (اللسان العربي) تأكيدًا لعسوية هذه اللغة ، في السيرة ، ثم بيان أهمية الشعر في رسم شخصية بطل السيرة ،

وهنا قام الشعر بوظيفة توصيل الرسالة سرا دون أن يفهم حاملها ، كما نجد السيرة قد وظفت «فن التشطير» وهو أحد فنون الشعر في خدمة الموقف والحادث وبيان انتهاء حياة الزير .

ويرسم الشعر شخصية الزير القارس الشاعر ، باستخدامه الشعر في الفخر بقوته أمام أعدائه ، ليبالغ في قوته وينال من أعدائه ص ٥٠ ، وتسيطر في هذه المقطوعات صور شعرية خاصة أكثرها تكراراً على مستوى سيرة الزير سالم كلها ، الصورة الشعرية الأسد ، بتشبيه البطل بالأسد أو بأحد أسمائه أو صفاته ، بل يبالغ حين يخافه الأسد الحقيقي ، إعلنا عن انتصار البطل القوي على قوى الطبيعة ، فمرة يقتل السباع جميعا ، ويأت بأحد أفرادها يحمله قرية ماء (قتل السباع في منطقة بير السباع ص ٤٢) ، وتؤكد السيرة الشعبية بطولة الزير سالم بقتله السباع على المستوى الفعلي والسلوكي حتى يبي له دارا من جاجم السباع ، ثم يصف الشعر البطل على لسانه أو على لسان أحد غيره بصفات السباع كما نجد في نماذج صفحات : ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٤ وتجد نموذجا للمبالغة هذه ، على لسان «الزير» وهو داخل إلى المعركة ضد بني بكر :

سباع الغاب خافت من قتالي
وتخشاني ولم تقدر علي

ص ٥٠

وكما نجد في إنشاء الزير وهو داخل الى المعركة ص ٧٣ .

ويقوم الشعر بوظيفة التعبير عما يعيش داخل البطل (أو شخصية أخرى) وتستخدم السيرة مقطوعات تكشف داخل الشخصية حتى لا يعتمد الراوي على الإسرد مرة أخرى ، كما في قصيدة الزير يشرح ما فعله بالأسد (ص ٤٠/٤١) - وهي تذكرنا بقصيدة في وصف قتله للأسد الذي تعرض له في الصحراء - وقصيدة الزير حين جاش الشعر في خاطره عقب انتصاره على السبع ص ٤٢ ، وقصيدته التي يحكي فيها قصة حصوله على الماء من بير السباع ص ٤٤ وفي رثاء الزير لكليب ص ٦٧ ، وفي شماته الزير في عدوه ص ٧٢ وفي حديثه الشعري إلى الإمامة حين أمرها بتجهيز أدوات الحرب ص ٧٩/٨٠ وفي حكاية الزير بعضا من أحواله النفسية ص ١١٠ .

وفي بيان الزير لحزنه على اضطرابه لقتل «شبيون» ابن أخته ص ١٢١/١٢٢ ، وفي رد الزير على عتاب طيف كليب عليه لأنه فر عن قتل قتاليه ص ١٣٣/١٣٢ .

ويقوم الشعر - على لسان الزير - ببدور الرد على حديث شعري لشخصية غادرة كما في رد الزير على همام ص ٦٣ ، ورده

على شيبان ابن أخته ص ٦٥ ، ورده على ضياع حين هدته بالقتل ص ٦٥ ورده على الإمامة ص ٧٧ ، ورده على حكومون ص ٩٥ ، ورده على شبيون ص ١١٨ ، ص ١٢٠ ، ورده على طيف أخيه ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

ويلاحظ أن الشعر يقوم بوظيفة حوارية داخل السيرة الشعبية ، لكنها وظيفة بسيطة ، لا تستمر وإن كانت تحمل بذورا للحوار الشعري في شكل غامض .

ولأهمية الشعر عند الراوي والمتلقي ، واقتترانه بالحديث « الجاد » نجد البطل « الزير » يختم به خطاب شكره للملك « حكومون » ملك لبنان ص ١٠٦ ، حين يختم حديثه بأربعة أبيات خصيصا لطلب المهر « أبو حجلان » بديلا عن مهره الذي مات . ونلاحظ ارتباط طلب الشيء من الممدوح بالشعر في هذا السياق .

وعما سبق نجد أن الشعر - على لسان البطل - يقوم بدور قصصي ودرامي ، في رسم الشخصية وبيان سماتها النفسية والجسدية ، ثم ارتباط الشعر بالمواقف الحاسمة في حياة البطل الرئيسي .

وعندما نخرج من شخصية الزير ، نجد الشعر يقوم بوظائف مهمة أخرى داخل سيرة المهلهل مرتبطة بشخصيات أخرى ، وبمواقف تحتاج الشعر ، أو يتوظف فيها الشعر في سياق الأحداث ، فقد قام الشعر على لسان الجلبيلة ، بوظيفة إقشاء « جو » السرور أمام تبع وإشغاله بفنائه بصوت الجلبيلة حتى يتمكن « كليب » المتخفي في زى جهول ، ليقتل تبعا إليمان ص ٢٢ .

كما استخدم الشعر في حيك وسائل الفتنة بين « جساس » و « كليب » بيد سعاد الشاعرة الساحرة ابنة الملك تبع إليمان المقتول بيد كليب ، حين استدرجت العبد الذي يحمل رسالة جساس إلى كليب « وأخلدت تسقيبه الدمام حتى سكر وغاب عن الصواب » فتعد ذلك فتشته في ثيابه حتى عثرت بذلك الكتاب فقرأته فوجدته كتابا بسيطا خاليا من التهديد والوعد والوعيد وأضافت إليه كلاما منيغيا وهي هذه الأبيات :

أمير كليب ياكلب الأصاب

أيا ابن العم لا تكبر على

فلازم أذبحك في حد سيفي

وأنت شبيه حرمة أجنبيه .

ص ٥٥

ما أفسد العلاقة بين ابني العم ، ودفع بجساس بعد ذلك إلى قتل كليب غلرا في إحدى رحلات الصيد .

والشخصيات وهو نوع مهم من الإيهام يقوم به راوى السيرة . وإن كنا نجد صياغة واحدة لكل المقاطع حيث لا يختلف تركيب الجمل ، من شخصية لأخرى مما يعكس تشابه الشخصيات وتسطيحها . وليان هذه الفكرة لنحرق بالبحث قائمة بالمواضيع التى ورد فيها الشعر فى سيرة الزير سالم ، والمناسبة أو الفكرة التى تمثلها كدليل على ادعائنا هذا .

وفيندنا الشعر - بعد هذا - فى رصد العناصر الأساسية التى تقوم عليها السيرة الشعبية ، كما يعد الشعر بذلك عنصرا دالا على مكونات السيرة إذا قورن بالوحدات الوظيفية ، التى نعتمد عليها فى رصد مكونات القصة الشعبية . وتصرف الوظيفة بمعرفة علاقة الشعر بالموقف الخاص به ، وبسياقه العام فى السيرة كلها كما عرضنا للوظائف السابقة والتى يمكن أن نرددها إلى وظائف خارج النص ، ووظائف النص ؛ أما ما هو خارج النص فكما عرضنا فى البداية لوظائف الشعر بالنسبة للراوى (أو المبدع) وللمتلقي (القارئ/ السامع) أما داخل النص فقد لاحظنا ارتباط الوظيفة :

- برسم الشخصية .
 - وسرد الحدث .
 - تركيز المواقف المهمة .
 - بيان الحركات والعناصر الرئيسية لحبكة السيرة كلها .
 - تكوين الموقف دون تكراره نثرا .
- وأخيرا :

فقد لاحظنا أن الشعر يقل فى سيرة الزير سالم حينما خرج الزير من بلاده وانتقلت الأحداث إلى أرض حكمون ، بينما عاد الشعر جوهرا للموقف والحدث بعد عودته إلى بلاده . مما يكشف علاقة استخدام الشعر بوجود الشخصيات المتصلة بالحدث الرئيسى .

وفى النهاية ، أرجو أن يكون هذا البحث بداية لدراسة متوسعة لوظيفة الشعر فى السير الشعبية كلها ، يقوم به فريق من الباحثين لأنه عمل شاق لا يستطيع أن يقوم به فرد ؛ وأرجو أن تكون رؤى لوظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم بخاصة محلا للمناقشة ، بقدر ما هى بداية لدراسة وليس نهاية لها . ولقد أثرت ألا أكتب مراجع أو إشارات مرجعية كعادة الأبحاث الأكاديمية ، لأتيح لرؤيتي أن تتحرر من مقولات سابقة ، ولأن البحث من هذه الزاوية يستلزم الاعتماد على نص السيرة أولا وأخيرا .

القاهرة : د . مدحت الميار

● احمد البحث على النسخة الشعبية ، الصادرة عن مكتبة الجمهورية العربية لصالحها عبد الفتاح عبد الحميد ، بطابع الصناديق بالأزهر .

ويقوم الشعر برصد صفة أساسية فى سلوك العرب وهى الأخذ بالثأر وعدم المصالحة حتى يمتنح طيف المقتول ، التى تلخصت فى وصايا كليب إلى أخيه الزير والتى كتبها شعرا على بلاطة يدمه وأوصاه بالآصالح ص ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ . ثم على لسان الزير ص ٦٧ ، ص ١١٥ ، ١١٦ ، ١٢٢ ، ١٣٣ وعلى لسان اليمامة ص ١١٣ ، لأهمية هذه الوصية صيغت بالشعر ، لتصبح حكمة متسقة فى سمع أخيه ، كما أخذت لتجلىات شعرية أخرى على لسان اليمامة .

وامتداداً لهذا السياق (صياغة المهم من القول أو الحدث شعرا) نجد السيرة تصوغ (شعرا) التنبؤات ، المنتشرة داخلها ، والنبوءة قيمة أساسية فى صياغة السيرة الشعبية وفى تسيير أحداثها وتويرير سلوكيات الأبطال ، أو خضوعهم للقدرية الغيبية فى حتمية تحقيقها ؛ ونجد ذلك بداية من نبوءة تبع لحظة موته ص ٢٣ و لحظة إنبائه بمقتل كليب على يد جساس ، ورسم مستقبل العرب فى المنطقة وهو ما تحقق فى ثانيا السيرة حتى النهاية .

ويظهر قيام الشعر بصياغة المواقف المهمة ، فى خطبة مرة لضباع ابنة أخيه لولده همام وقصيدة حسان اليماني التى تشبه البيان المسكرى والتى يفسح فيها مسررات اتخاذ القرار ، وأسباب الغزو ص ٥ ، وقصيدته فى إنبائه ربيعة المقتول لبيان أوامره لهم ص ١١ وهى مواقف لا تكرر نثرا بل يكفى الراوى بها شعرا لبيان أهميتها .

(٤)

تحتوى سيرة الزير سالم على مائة واثنين وعشرين موضعا يستخدم فيها الشعر ، تتدرج من البيت الواحد إلى المقطوعة إلى القصيدة القصيرة أو الطويلة . فلا يكاد موضع يخلو من استخدام الشعر ، حتى إننا نستطيع أن نفهم السيرة كلها بكل تفاصيلها إذا اعتمدنا على المواضع الشعرية فقط ، دون اللجوء إلى السرد النثرى . ويساعدنا ذلك تقسيم السيرة إلى فقرات ترصد الحركات والأحداث والمواضع التى تحكى السيرة ، خاصة والراوى يبدأ مقطوعات الشعر باسم قائلها ، أو يثبت اسم الشخصية المتحدثة فى ثانيا أبياتها ، مما يساعدنا فى نسبة الشعر إلى قائله ، وتتبع الحدث شعريا حتى النهاية . وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الشعر وحده يكفى لفهم السيرة وتتبعها ، إذا حينئذ النثر المنسوب دائما إلى الراوى تمييزا له عما هو منسوب إلى

ملحق بالبحث :

قائمة لبيان المواضع التي ورد فيها الشعر في سيرة الزير سالم ، مرقمة ومسللة بتسلسل ورودها داخل النص ، ومزودة برقم الصفحة واسم قائلها والمناسبة أو الفكرة التي تعالجها ، أو السياق الذي وردت فيه .

- ٢٢ - قصيدة كليب عن سرخة الزير في البئر ص ٣٨ .
- ٢٣ - قصيدة الجلبيلة عن قصيدة كالحين من لبن السباع كخطة رابعة للتخلص من الزير مستقلة شوق كليب لإتجاب ذكره على البنات السبع ص ٣٨ ، ٣٩ .
- ٢٤ - قصيدة الزير يشرح ما فعله بالأسد ص ٤١/٤٠ .
- ٢٥ - مقطوعة الجلبيلة تشير بحديثها الخامسة للتخلص من الزير ص ٤١ .
- ٢٦ - قصيدة الزير حين جاش الشعر في خاطره عقب انتصاره على السبع ص ٤٢ .
- ٢٧ - الزير يحكي قصة حصوله على الماء من بير السباع لأخيه كليب ص ٤٤ .
- ٢٨ - رد كليب على جميل الزير السابق ص ٤٤ .
- ٢٩ - قصيدة سعاد تلحح جساما وتشرح تبدل حالها ص ٤٨/٤٧ .
- ٣٠ - رد جساما عليها ص ٤٨ .
- ٣١ - قصيدة كليب يطلب من الزير أن يعود إلى قبيلته ليجمعها من بني قيس وجساما إثر وفاة المعجوز ص ٥٠ .
- ٣٢ - مقطوعة الزير يفخر بقلوبه (ضد بني بكر) ص ٥٠ .
- ٣٣ - قصيدة سعاد الشاعرة المعجوز وهي تقتعل الغضب ، حتى لا يأخذ جساما الناقة ص ٥١ .
- ٣٤ - مقطوعة جساما يأمر بها سعاد المعجوز أن تدخل نالقتها إلى أرض كليب (الحديث على كليب) ص ٥٢ .
- ٣٥ - قصيدة سعاد تحرض جساما على كليب بعد ذبح الناقة ص ٥٤ .
- ٣٦ - بيتا الفتن في رسالة العبد ص ٥٥ .
- ٣٧ - قصيدة جساما يستنصر القبيلة للحرب ص ٥٦/٥٥ .
- ٣٨ - مقطوعة كليب وهو يفارق الحيلة ص ٥٨ .
- ٣٩ - كليب يكتب بمدائمه وصدايله للزير أخيه وهو يفارق الحيلة ص ٥٩/٥٨ .
- ٤٠ - قصيدة كليب للزير أيضا يشرح مقتله ص ٦٠ .
- ٤١ - مرة - بعد قتل جساما لكليب - تحذروهم من ثار الزير سالم لأخيه كليب ص ٦١ .
- ٤٢ - رد جساما على تحذير مرة ص ٦٢ .
- ٤٣ - الزير عندما أحس شيئا في كلام الجارية رباب إلى سيدها همام ، يتكلم عن الأمة وسألهما عما هو السر ؟ ص ٦٣/٦٢ .
- ٤٤ - إجابة همام له بحزن على ما حدث (جلنا قتل حكمكم) ص ٦٢ .
- ٤٥ - رد الزير على همام ص ٦٣ .
- ٤٦ - كلام شيخان حالة الزير بجلده من فعل أهل جساما ص ٦٤/٦٥ .
- ٤٧ - رد الزير عليه ص ٦٥ .
- ٤٨ - ضياع نصف الزير على قتله لآبائها ثارا لأخيه ص ٦٦/٦٥ .
- ٤٩ - تمديد الزير لها ولقومها بالحرب ص ٦٦ .
- ٥٠ - الهجاء ابنة كليب تحرض همها الزير على جساما ص ٦٦ .
- ٥١ - رثاء الزير لكليب (أن يصلح) ص ٦٧ .
- ٥٢ - أبيات الزير (شماة على عدوه) ص ٧٢ .
- ٥٣ - الزير ينشد وهو داخل إلى الحرب ص ٧٣ .
- ٥٤ - الهجاء ترفض تسليم مهر كليب ص ٧٦ .
- ٥٥ - جساما يصمم على سرقة المهر ص ٧٦ .
- ٥٦ - الزير يكتشف غياب المهر ص ٧٦ .

- ١ - خطبة مرة لضباع ابنة أخيه لولده همام ص ٣ .
- ٢ - قصيدة حسان الملقب نفسه بالتي ، يشرح ميولات غزوه للعرب ص ٥ .
- ٣ - قصيدة حسان وهويري جحافلهم كاملة العدد والمعدة لحرب ربيعة ص ٦ .
- ٤ - خطبة ربيعة لحظة علمه بقدوم تيم الجلبيلة وانتصاره وخيانة وزيره ص ٨ .
- وهي لحظة حزن وانكسار ، يشرح الموقف للجند وهي في مقابل بيان تيم السابق .
- قتل ربيعة شتقا لأنه أثار الكرامة ص ١٠ .
- ٥ - قصيدة الأمير زيد نائب ربيعة بعد شتفه ، أمام تيم ، وهي تتحدث عن بأس بني ربيعة وهي لطلب الأمان ودفع الجزية ص ١١ ويلاحظ أن المواقف المهمة تستمع منه ذلك .
- ٦ - قصيدة تيم بعد أن فرق أبناء ربيعة وشتتهم ، وهي كيان ، لإلقاء أوامره عليهم بعد أن أطاعوه خوفا ص ١١ .
- ٧ - قصيدة تيم الجلبلي التي مرة يخطب الجلبيلة ، ويتهدهه بالانتقام ، ولم يمتلئ إلى هذا الكلام ص ١٢ .
- ٨ - قصيدة ابن عمران العابد يوصي كليا بأن يظهر غير ما يظن ليقبل تما ص ١٥/١٤ .
- ٩ - قصيدة ضارب الرمل ، بعد اكتشاف خسطة اختيال تيم (ضرب الرمل) يفخر فيها بقدرة على معرفة الغيب ، وقدم عارسته لضرب الرمل ص ١٨ .
- ١٠ - المعجزة العرافة تصف حسن الجلبيلة ص ١٩ .
- ١١ - تيم يرحب بالجلبيلة ص ٢١ .
- ١٢ - الجلبيلة تغني مقطوعة في خندق تيم وأسماءها كليب (البهلول) ص ٢٢ .
- ١٣ - قصيدة تيم لحظة موته ص ٢٣/٢٦ وهي نبوءة ورسم لمستقبل بني قيس وفيها نبوءة قتل كليب لجساما ثم سرده لتاريخ العرب والمسلمين حتى الحروب الصليبية .
- ١٤ - قصيدة رد فيها كليب باستهزاء على تيم ص ٢٦ .
- ١٥ - قصيدة تيم يشرح فيها قتله لولده كليب ص ٢٧ .
- ١٦ - الأمير سلطان بن مرة وهو يخاطب الأنصار لحظة معرفتهم بنبوءة الرمل التي يقتل فيها الزير كليا ، وقرار الأخوة بضروقه قتل الزير قبل أن يكبر وتنم القملة ص ٣٣ .
- ١٧ - مقطوعة جلبيلة ، وهي تغيد التذكير في حيلة تملك الزير ص ٣٣/٣٤ .
- ١٨ - قصيدة الجلبيلة التي فيها (الكذب) كوسيلة للإيقاع بين كليب والزير ص ٣٤ .
- ١٩ - الجلبيلة تنصيح حيلة أخرى ص ٣٥ .
- ٢٠ - كليب يصف شجاعة الزير الذي جاءه من الموت ص ٣٦ .
- ٢١ - الجلبيلة تنصيح حيلة ثالثة للتخلص من الزير ص ٣٧ .

- ٥٧ - اليمامة تصف ظروف اغتصاب جساس للمهر ص ٧٧ .
- ٥٨ - الزير يرد ويصمم على استرجاع المهر ص ٧٧ .
- ٥٩ - الزير ينجذ اليمامة ويطلب منها أن تد له أدوات الحرب ص ٨٠/٧٩ .
- ٦٠ - خدعة الرد من داخل القبر ص ٨١ .
- ٦١ - الجلبيلة تخبر عن الرصيف على قتال الزير مذكرة إياه بنار خاله تبع ص ٨٤/٨٣ .
- ٦٢ - رد الرصيف عليها وقبوله حرب الزير ص ٨٤ .
- ٦٣ - إبلاغ عدى لأهله بظهور جيش الرصيف ص ٨٥ .
- ٦٤ - الزير ينشد الشعر للرصيف ص ٨٦ .
- ٦٥ - الزير يحدث أخته عما دعه لقتل ابنها ص ٩٠ .
- ٦٦ - ضباع تحكي وترثي الزير بعد أن أمرت بأنحله إلى البحر في صندوق ص ٩١/٩٠ .
- ٦٧ - عدى يرثي الزير ٩١/٩٢ .
- ٦٨ - الملك حكيمون ينجذ الزير ٩٤ .
- ٦٩ - الزير يبيح ٩٥ .
- ٧٠ - برجيس الصليبي يبدد حكيمون اليهودي ويغتم تهديده بالشعر ص ٩٧ .
- ٧١ - ستر تخلص حكيمون الملك عن الزير ص ٩٧/٩٨ .
- ٧٢ - جساس يخبر قومه عن حزنه بعد ضرب الرمل ١٠٤/١٠٣ .
- ٧٣ - الزير يشرح لليمامة قصة اختفائه ص ١٠٤/١٠٥ .
- ٧٤ - حكيمون يرحب بالزير ص ١٠٦ .
- ٧٥ - الزير ينجذ كلامه لما بابات لشكر الملك حكيمون ص ١٠٦ .
- ٧٦ - الرجل يخبر جساسا لما رأى الزير يعود من بلاد حكيمون ص ١٠٧ .
- ٧٧ - سلطان بن مرة يرد عليه ويخبر أهله ص ١٠٧ .
- ٧٨ - عدى أخو الزير يرحب بعودة الزير ويذكر فضله ص ١٠٧/١٠٨ .
- ٧٩ - الزير يخبر عن إخوته ويخبرهم بمزمه على قتل الزير جساس ص ١٠٨ .
- ٨٠ - الزير يبرهن بعض أحواله شعرا ١١٠ .
- ٨١ - سالم يشكر الزير على تفريح الكروب ص ١١٠ .
- ٨٢ - سلطان بن مرة يطلب عفو الزير عن أهله متوسلا بالجليلة ص ١١٢ .
- ٨٣ - رد الزير عليه ليطمئنه ص ١١٢ .
- ٨٤ - اليمامة لا تصالح ص ١١٣ .
- ٨٥ - الزير يؤكد عدم المصالحة لسرد حادثة القتل والقتل ص ١١٦/١١٥ .
- ٨٦ - الزير يتحدث عن الخيل ص ١١٧ .
- ٨٧ - قصيدة شيبون خاله الزير يلوميه ويبنه ص ١١٨ .
- ٨٨ - رد المهلول عليه ينصحه ص ١١٩ .
- ٨٩ - شيبون يشتم الزير ص ١٢٠ .
- ٩٠ - رد الزير عليه ليحفره قبل قتله ص ١٢٠ .
- ٩١ - الزير حزين على قتله لشيبون ابن أخته ص ١٢٢/١٢١ .
- ٩٢ - حبيب بن جساس يشتم الجرو بن كليب ص ١٢١ .
- ٩٣ - رد الجرو عليه ص ١٢١ .
- ٩٤ - الأمير منجد خان كليب يرحب بالجرو ويعلمه برغبته في تقي الجرو ص ١٢٧ .
- ٩٥ - الجلبيلة تخبر ابنها الجرو من الأمير منجد حتى لا يقتله خوفا من الثار ص ١٢٩/١٢٨ .
- ٩٦ - الجرو يرد على سؤال منجد عن نسبة إنكار نسه إلى كليب ١٢٩ .
- ٩٧ - جابر الشاعر يمدح جساسا ويذكر الاخت ليذكره بالجليلة ص ١٣٠ .
- ٩٨ - الشاعر جابر يمدح الجرو ويذكره بخاله جساس حتى يمن إليه ص ١٣١ .
- ٩٩ - جساس يستقبل الجرو والجليلة عند عودتهما من بلاد منجد ويخبر عن الجرو على قتل الزير ١٣٢ .
- ١٠٠ - الزير يرى كليباً في المنام يعاتبه لأنه لم يعد يقتل الأعداء ص ١٣٢ .
- ١٠١ - الزير يرد على عتاب كليب ويعلمه بعزمه على مواصلة الحرب ص ١٣٢/١٣٣ .
- ١٠٢ - بنات كليب يقمن من النوم لنفس الرؤيا ويوقفن الزير ص ١٣٣ .
- ١٠٣ - الزمائل يتنبأ بمقتل جساس على يد الجرو بن كليب ص ١٣٣ .
- ١٠٤ - الجرو يرد على طلب الزير له للمبارزة ص ١٣٤ .
- ١٠٥ - الزير يخبر اليمامة بظهور غلام يشبه كليباً ص ١٣٤ .
- ١٠٦ - اليمامة ترد عليه وتعطى له علامات على إخوة الغلام وتشير إلى حل أمها قبل مقتل كليب ص ١٣٤/١٣٥ .
- ١٠٧ - اليمامة تصصح للجرور نسبة وتعلمه باخوتها له ١٣٦ .
- ١٠٨ - الجلبيلة تقص قصتها للجرور وتخبره بالحقيقة ص ١٣٧ .
- ١٠٩ - الزير يفرح بعودة الجرو ويذكره بالثار ص ١٣٧/١٣٨ .
- ١١٠ - جساس يستجير بالجرو ضد الزير ص ١٣٩ .
- ١١١ - الجرو يرد عليه ١٣٩ .
- ١١٢ - الأمير تغلب يدعو الله أن يرزق بولدين ١٤١ .
- ١١٣ - سرور يشرب بجلاد الولد والبنت ص ١٤٢ .
- ١١٤ - حديث مالك أبو ص ١٤٣ .
- ١١٥ - حديث الفتي الغريب مع م. ص ١٤٤ .
- ١١٦ - رد م على الفتي الغريب ١٤٤ .
- ١١٧ - م يثني حظها في غياب أهلها بعد ما عطلت ١٤٥/١٤٦ .
- ١١٨ - الأوس مغيظ لفقد م ١٤٦ .
- ١١٩ - الأوس يسأل أهل الصحراء عن م ص ١٤٧/١٤٨ .
- ١٢٠ - سعد يخبر مولاة بلقوم ابن عم م (الأوس) ١٤٨ .
- ١٢١ - بيت الزير الذي يجعل الرسالة السرية ١٥٠ .
- ١٢٢ - اليمامة ترجع البيت إلى أصله الشعري وتكتشف مقتل الزير على يد حامل الرسالة ص ١٥٠ .



الشعر

- | | |
|------------------|----------------------------|
| كمال نشأت | ○ هموم صبي من الريف |
| ملك عبد العزيز | ○ مرثية |
| حسن فتح الباب | ○ أغنية للقلب الغرير |
| عبد اللطيف أطيمش | ○ المشاق لا ينتظرون |
| محمد علي الراوي | ○ ثلاث صور |
| عزت الطبري | ○ حديث شخصي جداً |
| محمد عمار شعابنة | ○ سيد السفن |
| عبد الحميد محمود | ○ دوره القيم |
| أحمد محمود مبارك | ○ في انتظار الشمس |
| عمود عبد الحفيظ | ○ قرية لم تمت بعد |
| بلوى راضي | ○ الغيوم |
| فؤاد سليمان مغنم | ○ لو تهجرني يا وجهي القديم |
| شريف عبد القادر | ○ حكاية الياسمين |
| منير فوزي | ○ هجير |

هموم صبي من الريف كمال نشأت

وتعبر بالخوف هذى الحقول الفساح ..
ضباب الصباح

٢ - في الفصل

في قاعة الدرس
تشرده عيناه عبر النوافذ
خلف الحمام
منطلقاً في ازرقاق السماء
ويسرح ..
لا يفقه الدرس
حين يحاصر بالأسئلة
فيكي
ويضحك منه التلاميذ
لكنه
يعايش هذا السعال الطويل
ودعواتها بالشفا
ورائحة الأدوية
ومعدته الخاوية ..

١ - الطريق إلى المدرسة

خرجت لتبحث عن حطب في الحقول
وأماك تنفخ في أول النار
عمرة العين
حافية القدمين
أبوك .. يدخن .. يشرب
كوباً من الشاي
يسعل .. يسعل
يستعجل الخبر ..
تحمّر عيناه .. يحمر حتى الكلام المقطع
حتى الغطاء الممزق لف به جسمه
وترجع دامي اليدين
تجر وراءك ثقل الحطب
تخاف أباك إذا ما غضب
وهناك درس الحساب
وخوف العقاب
ومشارك المستبد المميت
إلى المدرسة

مكرشية

ملك عبد العزيز

مرثية للشاعر الباكستاني الكبير فيض أحمد فيض

وثائق إلى ..
وأسمع همسك في كل غيم وفي كل نار
أحسك حولي ..
بكل نسيم سرى أو يبرار
وأشهد عينيك تحتويان
وتحتويان الوجود الكبير
وكل هموم الدنن والسيئة

وكنن لك النهر
— أنت البحار —
يلوب بها دفقة وعطاء
وكنن لي البحر
تحمل لؤلؤة القلب ،

صديقي العزيز ..
وهل تسمع الآن حزني ..
وديعا نقيا كصبوت اليعام ؟ ..
يربت خديك ، يلمس سرّك ، ينهل شعرك ؟ ..
يلوب مع الليل ،
يسرى مع الموج
يشعله الوجد والإنظار ؟ ..

وأومن أنك يا توأم الروح — تصنى إلى
فمها تباعد ضوء النهار
ومها تباعد عني المزار
فأنت الأليف القريب المدار ..
تظل على مع الأنجم الساريات

تمنحها في رضى وسخاء

وكم كان صوتك

في قوة السيف

في رقة الياسمين

يضوع من الحب

يدعوا إلى الحق

يروى رؤى العدل للباثسين .

وكم حسبوا أنهم حيّدوك

فما زدت إلا غنى ومضاء

سبيقي غناؤك شعلة عزم

ولهام حب

ونبع صفاء .

إليك دموعي قلادة زهر

تؤانس غربتك الشاردة

وتدعوك أن تقتفى دربنا

لتؤنس وحدتنا الباردة .

القاهرة : ملك عبد الميز



اغنية للقلب الغريّر

حسن فتح الباب

وردة الشمس تحيي الراحلين

والذي ياتى غمام

ليس يبكي علماً النيل غداً

وعلى الشطين لا يدنو مطر

لا ولا ينأى شجر

هذه الغيمة رُوح هائم

عشقها هُذب الصبايا

يفرش الوادى ظلاً

فدع التذكارَ واهبط

أرض مصر

وانتظر

أو فانفجر

فالذى يمضى ضباب

والذى يبقى الحجر

أيها الطيف المريح

لم يزل قوس قُرح

والسماوات قُرح

أنت سرُ الملكوت

بالذى خيرتني

بين مهوى للنعيم

وصعود في الجحيم

أنت ما أقيت لي

غير تذكاري اليقين

الغدُ اليوم مضى

والذى ولي مُقيم

أيها القلبُ الذى

ليس يحى أو يموت

كل ما كان عقيم

موجة دون بحار

هالة دون قمر

وشراع في القفار

دمعة خرساء تشكو

صدأ القلب الجليلد

ليس ينهي القادمين

قصبُ الناي إذا

نفخ الصور ولا

العشاق لا ينظرون

عبد اللطيف أطيّمش

نقياً كطائر بحر
تحملت الريح شجوة القوافل
واستسلم العاشقون الحيارى
لشجوة الحداثة
وذكر النساء
يُخْلَفْنَ في القلب مرّ الشجى
يستثيرُ الشجى في المواجه
ما أوجعه
ويحسّرُ عطر الهوى
في ثياب الرجال يخبأ في الأمتعة

الجزائر : عبد اللطيف أطيّمش

تراك مررت بجانب قلبى
وما شعر القلب في خطواتك
تنساب في آخر الليل ، أواه
لوجئت في أول الليل
لارتجفت بيننا الخطوات ،
فأنت تأخرت عن موعد القلب
وانتظر العاشقون طويلاً
ومن فقد الحب ملّ انتظار الهوى
فانبرت للرحيل قوافل شوق المحبين
صوب البلاد البعيدة ، حيث الدن وطن العاشقين ،
وحيث بها الحب يولد طلقاً كخفق جناح



ثلاث صور

محمد علي الرياوي

(١)

أنت من ظلك حتى نفسك المغطى مُعلّق
يُشْرِيبُ الزمَنُ السَّاقِطُ من كأميك نيراناً
إلى زهر عَيَاكِ المُرَوِّقِ
ومرايا الرُّمْلِ ها قد رَسَمَتِكَ اليَوْمَ في الميحاء نخله .
سَحَفُ النُّخْلَةِ يَسَاقِطُ أصواتاً
تَدَاخَلَتْ مع الأصواتِ ، سَطَرَتْ على وجهك نَقْشاً .
ذات ليلة
كَبُرَ النُّقْشُ على وَجْهِكَ وَاثَمَتْ حبالاً
بينها يورق نائٍ مغرباً القسَماتِ .

(٣)

أَنْتَ مُسْجُونٌ هنا في نفسك الغرقى ،
غريبٌ عن جراحاتك . فأرْ منك ، لا تُعرِفْ أَنَّ
عنك يَنْقُصُ قَتَامُ اللَّيْلِ والأَسْرِ ،
وجندُ الرومِ تَحْتَالُ على قامتكِ الفارعةِ الطولِ
من البَحْرِ إلى البَحْرِ ،
وهذا سَحَفُ النُّخْلَةِ يَسَاقِطُ أصواتاً
مع الأصواتِ ها أَنْتَ تَدَاخَلَتْ
وَلَكِنَّكَ في « وَجْهَةٍ » ما زِلْتَ سَدَى
تَبَحُّثُ عن حَفِيَّةٍ وَفَل .

المغرب - محمد علي الرياوي

حديث شخصي جداً عزت الطيرى

المدى واسع ،
والمصافير مولمة بالمدى
والرياحين مفعمة بالندى
سدى الشعر
أنت الذى ..
حين تأن الحبيبة .. تهرب
حين تمضى الحبيبة .. تهرب
حين يشتعل القلب بالشوق ..
تهرب
وتركنى للفراغ .. وللوحشة القاتله
والمدى صلصلة
وها أنذا أدخل الزلزله
وها أنذا أدخل الآن فى حضرة السيد الشعر
أجش على ركني وأدعو القصيدة فى خدرها الرطب ،
لكنها ..
سدى الشعر
أنت الذى ..
فاهبط الآن كل المواقيت جاهزة لابتكار القصيدة :
سواء مرصعة بالنجوم
وطير صغير ... صغير يحوم

وأغنية من فضاء بعيد
تدعب أوتاري المجهده
والمدى أغنيات
وربح
وسوسة راقده

هذه السيده
تفتح الآن شرفتها ،
ثم تسقى أزاهيرها
وتداعب خصلتها
ثم ترفع أجفانها المسبله
فلماذا تعاندين أيها الشعر
أمطر سحاباتك المنزلة

طفلة تخرج الآن من بيتها
هادئا كان لون العيون
وفى الوجه تفاحتان
وفى الكف بعض النغود
وتسألني عن دكاكين حلوى

فأهيس : يا طفلى ، إن عهد الخلاوة ولى
ولم يبق غير المראה فى الخلق ،
تضحك منى ، ونجوى ،
تهزّ ضفائرها المنقلة

للعصافير رقدتها
للمساءات أقمارها
ولى وجمى !!
أيها الوجع المرّ
كيف اصطفتيت فؤادى
وكيف اصطفاك الفؤادُ
لتملاً ليلاته بالعذابات ،
تسبحنها بالولة
المدى واسع
وها أنت وحدك يا صاحبى
تأكل النار . . .
لا امرأة تشبهيك
ولا طفلة ترعى فيك
لا وردة تنبت الآن
بين حدائقك المَهْمَلَة

ما الذى تبغيه سوى الماء
والماء دونك
والأمنيات
ورائحة الفلّ
والأمسيات المليئة بالأسئلة
ما الذى تبغيه سوى الحب ؟
والحب غادرنا
منذ أن غادرتنا المواسمُ
واعدة أن تحيى لنا
فى أيامنا المقبلة
ما الذى تشتهي ؟ النساء ؟
النساء يعذبنا بالمواعيد ،
يتركنا للقصاصيد
نفتح أبوابها المقلّعة
يمضى بنا العمر ،
تنكرنا السيداتُ ، البناتُ
مرايا الخواطر
تنكر أوجهن الشارده
والمدى أفنّده !!
المدى
أفنّده !!

نجع حامى : عزت الطبرى



سيد السفن

محمد عمار شعابنية

وكل مكابد بطل إذا لم يحويه المديان
وللفقراء حتى الأكل فوق موائد السلطان .
وحينما يستطيل القلب مثل خريطة الصحراء
ويفتح دفتيه على خراب جائع وغراء
ويصرخ : إن ذا تعب يعزينا غراء البحر
ويؤسنا فراغ الصفر
ويطعمنا عذاب الهجر
ويثلف كل ما جاءت به الحركة
فيفيب سيد السفن
وينفى حكمه البركة
ويروى في طباق اليم شيئاً اسمه الشبكة
ليعرف إن للسمة
خفأفاً - لا تراها العين - حين تكون مرتبة
عليها الماء يشكون من تبايح الأساطيل .

وقد تتناثر الألوان حتى تفقد الألوان
وينفى البحر ملفوفاً بزرقة السماوية
يُسَمِّعُ كل بخار أضاعت وجهه الخلقان
فيأسف سيد الحيتان
على شطآن

يطاولُ سُلْطَةُ الأمواج .
ويجيا بين مجذافين
ومن صيدا إلى قرطاج
يفر البحر تحت صداه الحشوي منبوكا
ومشدوداً إلى موتين
موت يحمل الأعداء
وموت يقتل الأبناء .

هو الزورق
يلوئك العمر كي يجيا
ويجيا عند ما يشقى
وتحرق ظهره الأملح
ويحزن عندما يبقى
بلا عمل
على رمل يغازل وجهها العرى عرى الشمس والسياح

هو الزورق
وللبختار أن يجيا صبراً على الحلم والأوجاع
يقول : حبيبي أرض تقشر عمرها الأحران
ولي ملجأ الشوارع وانحناء الظهر والإضرار
وللجندى - إن لم يذفع الهجمات - مروحة ومزمار

تُهْرَبُ مِنْ مَوَانِيهَا حَبِيبَتُهُ التَّرَايِيَّةُ
 فيفترق قلبه التَّعَبُ
 ويَجْمَعُ هَمُّهُ الشَّقَى فِي قَمْعٍ وَيَتَحَبُّ
 وإذا بألوه جفُنُ اللَّيْلِ بَيْنَ تَحْمَدِ الْأَمْوَاجِ
 يفكر في اقتران الجوع بالفقرَاءِ فِي حِفْظِ جَمَاعِي
 يُقْنَعُ وَجْهَهُ بَوَكَاةٍ وَيَحْرِقُ لَحْيَةَ الْحَلَاكِ
 فيحزن سَيِّدُ السَّفَرِ
 ويحظى خَبِيَّةُ الْوَطَنِ
 وكلُّ ضَحِيَّةٍ أَمْضَتْ عَلَى مَوْتٍ بِلا تَكْفَنَ

ويعرفُ أَنَّ فِي كُلِّ الْمَقَاهِي تَلْتَقِي اللَّعِبُ الْحِمَاسِيَّةُ
 وينفى الجالسونَ هُدُوءَهُمْ بِالرُّنْدِ وَالشُّطْرُنَجِ
 والحُطْبُ السِّيَاسِيَّةِ
 وحين يُحَيِّمُ الْعَسَقُ
 تَرْنُسُ الْعَلَمَةُ الْحِرْسَاءُ وَحَشَشَتَهَا لِيَفْتَرِقُوا
 ويبقى سَيِّدُ السَّفَرِ
 وحيداً بَيْنَ أَسْمَاكِه
 فيعلنُ كَذِبَةَ الزَّمَنِ
 وعجزُ الْفِعْلِ حينَ الْقَوْلِ يُسْرِجُ صَهْوَةَ الْوَطَنِ .

تونس : محمد عمار شعبانية



دورة الغيوم والمطر

عبد الحميد محمود

هى النار والرشفة القاتلة

شفاهك ..

... ما يترك البرق فوق الفضاء

وما يترك الجمر فوق الكفوف التى تقترب

« حذارى

حذارى »

ولكننى أقترب

هى البحر والموجة الثائرة

عيونك ..

... ما تترك الريح فوق الحقول

وما تترك النظرة الفاضحة

« حذارى

حذارى »

وهل من مفر !؟

« يكاد المدى حولهم يشتعل »

« وما تخاف ؟ »

« أخاف انفجار المدى فى المدى

أخاف التحام الصخور »

« إذن فامنع الغيم أن يضطدم .

« وأن يغمر الكون نور المطر »

« إذن فامنع الغيم أن يلتقى

« وأن يشعل الأرض عطر الزهر »

القاهرة : د . عبد الحميد محمود

في انتظار الشمس

أحمد محمود مبارك

الليل في عينيك والمطر
قد بلّلت صدري دموع هوى
أهفو إلى صحو يهف عن
والشمس عن عينيك غاربة
لو أنى أدنو سالتحر
رغم ابتداء العمر يحتضر
صدري الدموع ليرحل الكدر
دوماً ودفع الصحو منحير

يامن بليل العين تبع
ويطبع سكين الهوى بيدي
كل النجوم بعينك انطفأت
فالليل أشباح تطاردني
والنيل خلف الغيم مخبيء
وأنا أعان من دموع هوى
فخذني غيوم الليل وأرحل
لن يشعل الشوق الذي انطفأت
وتظن أن سوف أنبهر
لما يحن بحسنها البصر
ما عاد لي في ليلاها وطر
ومرور في نظراتها الخطر
ولكن دنوت لسوف ينهمر
منها ارتوى في قلبي الحذر
إن لنور الشمس منتظر
جلواته في أضلعي مطر

الإسكندرية : أحمد محمود مبارك

قربة لم تمت بعد

محمود عبد الحفيظ

القطار الذي مر ..
هذا قطارك
فاخرجني
كم تبقي من العمر ؟ ..
لا يرحل الذئب عن قرية ..
سورها الخوف .
والشمس ..
حين يغاصها الليل تنتظر الصبح ..
فيم انتظارك ؟
ليلك انغرس في عيون الدجاج ملاحه
فاطلسي
أو نقول لنا :
« كيف يدخل - والسور عال - نهارك ؟ »
افتح قفص الليل
ثمة -
غير امتلاء سلاكك بالبيض -
فم ثقيل
وشرح يطول
إنه الوجع المتقبط في القلب ..
لا يعرف المستحيل
إنه الصبح فاعتصم بالظلام
وضمى إلى صدرك الأتمة
إنه الصبح ..
فأبني من الخوف سورك ..
إن تقبل الريح ..
تسقط عن وجهك الأقيعة
قرية سورها الخوف تحيا طويلاً
ولكن الموت منتظر
والجراد ..
ونخلاتها العالياث يحاصرها النمل
عامان ..
عشرة ..
عشرون عاماً ..
وتسقط في الليل جذرائها الأربعة .

كفر صقر - شرقية : محمود عبد الحفيظ

التغيم

بديوى راضى

قاتم لوتها .. والبداية رصد لكل دواى السقوط ..
 استهلكت بنا الريح عصيانها ..
 فرشتنا وكأما على الطرقات ، وجزمت الحزن فينا فمات ..
 حزنتنا ميت .. والغراب يذاعب سوءات أحفاده ..
 والمرايا تعيد لنا الوجه مسحاً ..
 ويرمى بيوسف في البئر ، تشعل كل الجميلات سكينهن ..
 فيغندو العزير ذليلاً .. ويبدأ عصر الشتات ..
 ليتها وأدت خروفا فوق صدر أبى الهول .. وليت الرمال التى أنبتتها سفتها انسياب الرمال
 حزنتنا ميت .. والجنائز طقس محال ..
 — لم يعد فى ديارك إلا التماثيل .. فارحل ..
 — بحسرة عصيان من ناهبوك التوجس ..
 — شئت الهدى واستحبوا الضلال ..
 — باطل ماوعته الرؤوس الفتية .. ، فُكّر برأس أقام به الشيب سلطانه ..
 .. هذه عصفت ربح التحول ، ناء بحمل المموم الثقال ..
 حزنتنا ميت .. والتوقع رجم بما خلف الغيب ، والشمس تدخل برج الزوال ..
 فابح للسكون نبض الأمانى .. وأبح للجليد دفء الخيال ..
 وارحل فى الغيوم ..

لوت هجرني يا وجهي القديم فؤاد سليمان معنم

أخالة .. بنام في عيني لحظة
ولحظة يلموب في المدي
يموت
وفجأة يطل من عروقي المشقة
(تلك التي تضيق من تدفق الأسى
وعن تسرب النهار من شقوقها)
يطل كالقنفاذ المسافرات ...
بين جلدني الرقيق والعظام
يفترش الطريق بين جثتي ودورة الحياة
حصيرة .. وعفواناً .. وشبق
أو يرقب الشفق
إن داهمت خيوله مرايا الشمس
هل أبواب قلبي الضيقة
ويستريح رقدى ... وصحوى
وأعفى
وبعض ما نزلت من قصائد
وكثيري التي ظننتها تبذل الأسى
فبددت برامى
أخالة . لا يستطيل مرة أو يستدق
ولا بنام لحظة أو يستيق

يُسلمني القيد مرة . ومرة يفودني
ومرة يضع في خطوط راسقي المشبكة
أجره
يجرني
يصير قنديلًا يسبح ليلي وجنة ومهرة
يمد لي صغيرة المساء
أرجوحة ومشقة
وحية وزينة
وقبله تنام في جمجمة مخوخة
وما تزال في حقول القلب حبة وأمنية
ساوته كي لا يجيء مرة
فلوته
ومرة رعت بغلي لقاء من يفوله
وعندما ظننت أنني فقدته
بكيت
ومرة ضربت في عروقه
وكنت أستريح بيت الحرام
أجت من أعنابه السكر ...
آلاف العنايد وأكوام السنين الزوفات المجدبة

فمَدَّ لي جناحه وخص بين أضلعي
أنشودة ودعماً ..

أسطورة الأوفاء
وبادل الكف التي تنوشه السباب

ثم هزنى
سقطت مشياً على دموعه

يشج رأسى النشيج
تولد من عيني أسراب المصافير

ترطب الصباح والمساء
والمساء والصباح

أودعته القلب ورجت أستدر عطفه .. وقدرته
لكنني رأيت .. يهرب من هزيمتي

يضع بين أضلعي المهشمة
رأيت .. ينام في عيني لحظة

ولحظة يذوب في المدي
يموت

لكنه .. أطل من تحت الركاب .. منهكاً ...
يفرك عينيه اللتين غاصتا في جسد الفرار
وغارقاً في بسمته

الموت من شباننا أطل
واستطال في عيوننا الأرق
فجرب الملق

وجرب الملقى مصالحاً جحيم الأرضة
وجرب امتطاء صهوة السكوت
واصطحاب العاصفة
سيان ...

تستدير للوراء للأمام
تتهش الرياح أذرع السفائن المجازفة

فجرب الوقوف باتجاه عقرب الزمن
... وجرب الولوغ في بئر السنين

... جرب الجنون
يعقر المساء وجه الأرض

أو تمسحها أصابع الشمس
تظلي أنت .. أنت

طيباً .. مشاكساً

تظلي أنت سيدى وخلعتى
ورشة الفخر التي تصغى بالكبرياء ...
ذلتى

وفرحتى .. حزنى ..

ودائى المقيم

تظلي أنت مهري الحرون

مهاجراً في أعين السديم

أواه لو تمجرتى ...
يا وجهي القديم

منيا القمح : فؤاد سليمان مغنم

حكاية الياسمين

شريف عبدالقادر

الياسمين .. ساكن في الريح ..
وطائراني فوق غصنه
يعانقان غيمة الندى المعطرة ..
والقمح مندوراً على غنائيه .. وفوق يابه ..
والشعر ليله مسافره ..
يشاكسان القمر ..
وغيمة من النوارس المهاجرة ..
الياسمين ساكن في الريح ..
والخيل نافره ..
والشعر لا يني يناوش الخيول ..
مُغلاً في الذاكرة ..

الياسمين ساكن في الريح ..
وراية وحرية ووردة وسنبلة ..
ونخلة تميس فوق جدول ..
وأية منزلة ..
الياسمين ساكن في الريح ..
والغل في عيون سوسن جريح ..
كفارس لا يستريح ..
فالياسمين ..
ساكن في الريح ..
والريح ..
موعدى ..
وموعدى ..

أسوان : شريف عبدالقادر عبد الرحمن

هــجـير منير فنوزي

تعود النوارس للبحر ،
والطير للشجر المتشابك ،
والبحر للزرقة المائلة .

إني الآن تمضي إلى بيتها . .
أستعيد للذاكرن الشجر المتساقط ،
أشعر أن الخريف يحاصرني . .

تتلكا في غرفة النوم ،
تلقى كتاب المواقيت فوق السرير ،
وتمضي إلى واجهات المرايا . .

تهز العصافير أجنحة الشوقي ،
ثم تلج إلى النور خفاقة . . عاجله
أتذكر أن البلاد التي شردتني . . .
وكنّا . .

تعدّ مواعيدها وتحدّق خلف . . .
الزجاج

إلى شرقة البحر . .
(كان المدى شاسعاً
حين مسّت يدي الحضر ،

فانساب تحت انكسار الرمال . .)
تلملم أشلاءها في انبعاث الرياح ،
وفي الزرقة المائلة

إني أحوّج الآن للسير فوق الرمال ،
وللحظة الفاصلة

إني الآن تمضي إلى بيتها . .
إنه الآن يمضي إلى بيته . .
إنه الموت لا ريب فيه . .
تعود النوارس للبحر ،
والطير للشجر المتشابك ،
والبحر للزرقة المائلة



القصة

- | | |
|-------------------------|-----------------------------|
| إدوار الخراط | ○ غرفة الحمام المشتعل |
| جهاد عبد الجبار الكبيسي | ○ الولادة = الموت |
| أمين ريان | ○ المفك |
| يوسف أبوريه | ○ أرض الغربة |
| إبراهيم عبد المجيد | ○ الكلمات المتقاطعة |
| محمد غرناط | ○ الكاتبة |
| محمد المنصور الشقحاء | ○ الأرتظام يواجه التافهة |
| فؤاد حجازي | ○ عنتر |
| علي عيد | ○ حوار منتصف الليل |
| أحمد كامل | ○ اللعب بالنار |
| ميسلون هادي | ○ كانت هناك امرأة |
| نعمات البحيري | ○ وجهك وأطفالك وغصن الزيتون |
| نبيلة الزين | ○ سبع البراري |
| ترجمة : محمود فكري | ○ المسرحية |
| | ○ اختصر من فضلك |

قصته رفرفة الحمام المشتعل

الضيقة في آخر الرجلين ؛ وكاتروا جيما يعملون العالم مكاناً غنياً ومتقلب الألوان ، خيفاً إلى حد ما ، وجذاباً أيضاً .

كان بيت أم توتو من دورين ، ولكنه عال ، بحسه دائماً مغلقاً على سره ، منيا ، متين الحجر ، نوافذه كبيرة خضراء ، وله سور صغير من الحديد المشغول يحيط بجنيته صغيرة مزروعة بعناية ، فيها شجر نبق ملفت الفروع وأرف ، غليظ الخشب ، وشجرة موز واحدة ، قصيرة ، أوراقها عريضة ، غضرة ، سمكة ، ومشقة قليلاً عند حوافها المنصرفة .

وكان أمام البيت دكان جزارة مبلط بالقشاش ، الجلدان والأرض تلمع ، وأنصاف المجول واللبنايح الأعرى مشقوقة ، مفتوحة البطون ، بأقفاصها الداخلية العظمية الفاتحة الاحرار ، معلقة بخطاطيف أمام الباب تحت الياطرة الزجاجية السوداء المكتوب عليها بخط ثلث ذمي فخم طويل الحروف ، وكان قد تعلم القراءة وربط الحروف ، وقرأ : جزارة محمد محمود البهنساوي .

وكانت أمه هي الوحيدة من بين خالاته التي تزور أم توتو وتحبها ، ويحس كأن بينهما نوعاً من الفهم ، ويتحدثان معاً طويلاً ، بهمس ؛ بينما يذهب إلى غرفة توتو الصغيرة التي تكبره قليلاً في السن وفي الجسم ، ويناديا باسمها الأصل كاترينا لأنه كان يجب منزهة من كاترين ، فتصيح البنت ، وتعطيه لياكل البرقوق السكر اللطيف الذي يستعظمه بلذة ؛ يستمرى جسمه اللين المتغضن ، المحمر ، الملفت على نواته الصلبة ، الغارق في عسله الداخلي الناثف .

كان الطفل يهرى إلى بيت أم توتو « الجريمية » في تقاطع شوارع البان والترجس ، كأنه يلوذ بمكان مسحور .

لم يكن في حسه ، تمام ، معنى أنها « جريمية » .
كان الاختلاف حشنة ، عنده ، من طبيعة الأشياء .

كان يشتري الفول من « التركي » بشاويه الأبيض الكبير المصفر قليلاً عند أطرافه من الدخان ؛ وكان عندما يدخل بيوت جيرانهم المسلمين يحس شيئاً من الرهبة ؛ وكان الكونستابل المألوف الذي ينطلق بالموتوسكل في شارع الترامواي ، يوقف عربات الحنطور والكازو ويرسل الحيل والحميز الجريمة المقرحة الجنوب إلى الشفخانة ويشتم العربية شتمه بلذة بالاسكندرية الفصحى ؛ وكان عم حسن التونسي يباع اللبن يسكن في حارة وراهم ، وعنده في البيت ثلاث جواميس وحمار أبيض فاره ويلبس البژنس المضرى السنّي الناصب ؛ يلقي طرطوره وراء عنقه ، شعره الناعم أبيض ولحيته بيضاء كاللين ؛ وكان زوج خالته عم مقار أسود لامع السواد ؛ وكان هناك الصعائلة في الزرائب ، وفي وايور الطحين ؛ والفلاحين الذين يبيعون الخوص والجرجير والليمون والكرات على حيرهم ، لا يلبسون إلا قميصاً داكن الزرقه قصيراً مربوطاً بحبل على الوسط ؛ والصيادون بلباسهم الاسكنداري الأسود المنفوخ والصديريّة ذات الأزرار الكثيرة على الفانلة الطويلة الكمين ، يبيعون السمك في مقاطف من الخوص المجذول يحملونها على رؤسهم للعممة بطاينة صغيرة ملفوفة بالشاش الأبيض عدة مرات ؛ والأفندية بالجاكات الطويلة والبنطلونات

كان واضحا أنها أيضا تستعد للخروج ، فأومأت له ،
وقالت إنها ستنتظره على كل حال .

كانت في عز ازدهارها ، نحيلة الوجه ، رقيقة الجسم ، في
عينها دائما نظرة مطاردة ، متوسلة وتوشك أن تكون مقهورة ،
ولكنها جذابة ، نبوية جدا ، مسطالية ، وانحناءة حاجبيها
عليها غير واسعة ، وخطها ملء وناعم التقويس . وكان
شعرها القصير الأجارسون مفروقا على العيمين ، عصفت
خصلة منه على هيئة كمكة صغيرة على أذنها اليمنى ، وكان لونه
بنيا ذهبيا داكنا بحبوة غضة . شفتاها مرهفتان سريعتان إلى
الارتعاش ، وأنفها مستقيم طويل . كان بياض وجهها مشوبا
بخرميرة صافية شفافة ، وكان نهذاها صغيرين ، مخروطين ،
تحت فستانها الأحمر الغريب الذي لم أستطع أن أرفع عنه عيني .

كان النصف العلوي من فستانها من نسيج خفيف هفواف ،
واسع الفتحة عند أعلى الصدر ، وبينما كساه الواسعان يكشفان
عن ذراعيها البيضاء ، لحمها البض قليل ومتناسك
وممشوق وقد اكتسب حمرة خفيفة من لون النسيج الشفاف ،
كان الصدر من قماش حريري ، من اللون نفسه ولكنه ساتان
لامع غير شفاف ، ينزل كالخرملة على صدرها ويطنها الصغير ،
سادة ، متهدلا ، مشغولا عند فتحة الصدر وحول الخصر
الواسع بنقوش رقيقة . تنتهي هذه الخرملة فوق الركبتين
بقليل ، ليبدأ تحتها النسيج الشفاف مرة أخرى ، مبطن
بالقماش السادة اللامع حتى منتصف الرجلين . وكان جواربها
تحت حريريا ومسيكا يستدير حول أسفل الساقين بضمة متينة ،
وحذاءها من الشامواه الأحمر بثلاثة شرائط جلدية فوق أعلى
القدم تنتهي بزرابير صدفية مدورة ، كعبه عال وكبير ، وكان
عل صدرها العاري المنبسط سلسلة ذهبية رقيقة جدا تتلألأ
بصليب مشغول .

كنت أفكر أيامها أن توتو بنت خالي يونان ، وكنت أتصور
أن أم توتو هي زوجته ، بشكل ما ، ولم أسأل .

ولما عاد خالي يونان بعد قليل ، خرجا معا ، وركبا السيارة
المربعة القوية التي كان يسوقها ، وعرفت فيها بعد أنهما ذهبا معا
إلى المصوّرات ، وأن كلا منهما أخذ صورة لنفسه ، وحده ،
وأتهما تبادلا المصورتين . ووقعت صورتها في يدي بعد ذلك
بسنوات طويلة فاحتفظت بها .

وجدت نفسي وحدي في الفسحة الخالية المعتمة قليلا ، التي
كانت تفتح على المطبخ مباشرة .

ومرة واحدة ، وكأنا على فجأة ، فغتمتني روائح دافئة شبيهة
من جبال التين والزبيب المعلقة في مسامير فوق نافذة المطبخ ،

كانت أمه تتركه أحيانا ، بعد ظهريات بأكملها ، عند أم
توتو ، وتذهب لزيارة حبايبها أم فلة ، أو أم اليس ، ولا تعود
إلا عندما يبط الليل .

لماذا ذهبت أنا يومها إلى بيت أم توتو ؟

قالت لي ستي أماليا بصوت غضوب ومكبوح : رح انده
خالك يونان من عند اللى تنقرص في بطنها أم توتو الجرجية . قل
له يهي لي عازاه .

فتحت لي أم توتو الباب ، وأزاحت الستارة الكروشيه
المخرمة التي تسدل عليه مباشرة من جوه ، أحسست خفة
جسم الستارة علّواهترزها ، ونسيت غضبي من متى عندما
انحنت على أم توتو ، بوجهها الأبيض الرقيق الدقيق للملامح
وقبلتني في فمي قبلة خفيفة ، بصركة ألفو وحسان بسيط
خالص ، كما تفعل دائما ، كما لا تقبلني أمي أبدا ، وملأت
صدرى بعيني عطرها النافذ ورائحة جسمها النظيف والبودرة
التي لم أكن أشم فوحها الخاص إلا عندها .

قلت لأم توتو : عازي خالي يونان في كلمة .

قالت لي ، حانية : عاوز تقول له إيه حبيبي ؟

وكان في نبرتها أهون إيمادات لهجة الجريح ، كانت بنت
بلد ، تقريباً ، في كلامها ، ولكن برقة خاصة ، وأقل تخفيف
للأصوات الحادة .

قلت لها ، خجلا : عازيه في كلمة سرّ .

فابتسمت بعدوية ، وتسلم .

خرج خالي يونان من غرفة داخلية أقفل بابها وراءه ، وجاء
إلى الفسحة وهو بالقميص الحريري للمخطط بأقلام زرقاء رفيعة ،
من غير باقة ، والبنطلون الذي له حالات أستيك طويلة ، وفي
يده جاكته . كان فارغ القامة ، خطواته هادئة بطيئة الوقع ،
وسيم السمرة ، ضامخ الوجه ، ومال برأسه قليلا إلى يسمع
ما علّ أن أقول ، وأجاب في غير تعجل ولا سخرية ولا
غضب : أوامرك ياسيدي . حاضر . عينيّ . بس كله . .
طب اقدر انت هنا عند خالك أم توتو .

وقال لها بصوت كان فيه شبهة ابتسام : هاني لي الباقة
والكرافتة من جوه أعطف رجلي أشوف عازين إيه وراجع
حالا .

ووضع الباقة المنورة الصلبة البيضاء حول عنقه ، وزرّها
بدبوس صغير لامع ، ولف الكرافة .

وكنت أعرف أن ما بينهما شيء خفي أحبه ويشوقني
ويسحرني .

يسابق أحدهما الآخر على السلام الحمراء الرخامية الباهرة النظافة ، إلى الدور الثاني .

وما إن فتحت جديتها الباب حتى انقلبت الدنيا . أمسكت بيد توتو بشدة ، بينما توابثت حولنا القطط ، لاعداد لها ، سمينة وجافة القد ، سوداء حالكة وخضراء رقطاء ، صغيرة وأهنة زاحقة ، وشاحية البياض ، غموه ونصىء ، وقوية متواثبة تزجر وتفتح ، مشعرة وصفرتها حريرية ناصعة ، تقرر وتبر ، مريرية زاكية تزوم وعيونها تنقذ ، وتربك بعضها بعضا ، وكأنها ، كلها ، ستهاجنا بفساوة ، والجدة القليلة الجسم ، ملفوفة بروب حريري قديم سابغ عليها ، نُصوَصو بصوت رفيع حاد ، أمر وحثون في الوقت نفسه ، معطوط وأغن ولا أفهمه ، حتى تقى القطط إلى هدوء نسى ، وثأوى إلى أماكنها المختلفة في شتى أرجاء البيت ، وتظل توتو تتحدث في جديتها باليونانية ، بينما راتحة القطط الحيوانية التي تملأ البيت نغمي وكأنني أستطيع على لساني كشفها وعصرتها . ثم ذهبت تبتة ، تتدأ في مشيتها بخطواتها الصغيرة ، وجاءت يلع مقشور مصفى من النوى غارق في عسله وعشوشه بالجوز وبالبندق ، وأعطت أصابعها الرقيقة الشفافة ، عليها عسل مري البلح ، إلى قطة صغيرة جدا أخذت تلحسها بنهم وإصرار وهي نصىء .

عندما فتحت توتو باب شقتهم كان الظلام يوشك أن ييهبط ، والفسحة غامضة وكثيفة بروائحها العفنة الراكدة . أوقدت توتو مصباح الجاز الكبير الأبيض البطن ، يعود كبريت جاءت به من المطبخ ، في العتمة ، وأنا مسمرجنب الباب ، وأجف القلب . شلت توتو دلالة كالكثيرى في نهاية سلسلة نحاسية مربوطة بالمصباح ، ورفعت زجاجة الشفافة بحرص ، وأشعلت الفتيلة بينما هي تمسك بالدلاية طول الوقت . ردت الزجاجة إلى مكانها ، ثم تركت الدلاية فجأة فارتفع المصباح من تلقائه ، وفُرت السلسلة النحاسية منسابة من خلال حلقة مثبتة في السقف وما صوت مرير متتابع . وسطع النور في الفسحة ، وظهرت نقوش الملائكة والطيور المرفرة المخمرة في الستائر الكروشية المسدلة على النوافذ وعلى الباب ، والفوتيات القטיפية الخضراء المتموجة الذمعة . قفزت إلى فوتي كبير منها فغاص بي ، وهو يقاومني قليلاً بتجديده الطبع والقوى .

جاءت توتو ، دون تردد ، وجلست معي في الفوتوى العريض ، وأحسست جسمها يلتصق بي . استدارت إلى ، ونظرت إلى طويلا . وقلت لنفسي إنها عزيزة عليّ جدا . وفجأة عانتني أحسست ذراعيها العاريين ، رفيعتين وقصيرتين ،

تجمعت في الشمس من وراء زجاج النافذة . وكانت برطمانات المرى البيتية ، والفواكه المجففة المسكرة ، على الرفوف ، غارقة في سوائها الكثيفة داخل الزجاج البلورى المضلع الذى يمتص النور ويمكسه من جديد مشققا ، متكرسا . وليس في المطبخ ذبابة واحدة .

هبت نفحات غريبة باهتة الحلوة ، كأنها لم تكن هناك من قبل ، من أزهار كبيرة بيضاء ، عروقتها طرية وقوية تبتل في الماء الصافي الذى ثبت كأنه جامد وشفاف ، في فازه زرقاء رقيقة الزجاج ، بطنها الكبير المنور عليه رسوم تانين حراء وصفراء ذهبية متلونة الذبول ، ألسنتها طويلة رفيعة مشقوقة نصفين منطلقة بقوة من أفواهها الجميلة المفتوحة ، وثقت رائحة المقرش القديم الباهت الخضرة ، الدسم الملمس ، شرابية المنقوشة الكبيرة متلاصقة تهتز حول رخامة المائدة المدورة ؛ وأرجل المائدة الخشبية لامعة ومشغولة وتنتهى بما يشبه أقدام الأسد ، مقوسة المخالب - وسحرتني مرة أخرى ، كما نسحرتني دائما ، الفوقمة . بيضاء هائلة الشكل رابضة تحت الفازة الكبيرة ، حلزونية وملتفة بنعومة ، وفي آخر دوراتها المتراكبة التى تضيق بالتدريج ، طرف مدبب طويل ، لبنى اللون ، وأجلجل الداخل في القوقعة أملى محمراً . حولها شقيقاتها ، قواقع أصغر ، سطوحها الخارجى يياضه عجب وأكثر خشونة .

جريت ، كأنني أفر ، أبحت عن توتو في غرفتها الصغيرة الضيقة التى لم يكن لها نافذة ، وحيطانها من الأرض للسقف من مظغة بورق أصفر باهت وله لمة معا ، وفيه نقوش وزهور حراء دقيقة جدا ، أوراها عدة جدا ، خطوطها الفاطمة المستننة بلون أكثر حمرة من أجسام وريقات الزهور . وكانت توتو تلازم هذه الفرقة لا تكاد ترحها . وجدتها تذاكر على مكتب صغير مسند إلى الحائط ، فوثبت وجلست على سريرها أنظر إليها وهي تكتب دروسها بالحروف اليونانية الغريبة على كراسة ورقها فيه مربعات خطوطها لطيفة جدا . أصابعها الصغيرة البيضاء تلفت بعتق الريشة المسحوب ، ورأيت على أطراف أناملها بقع حبر تنسجس اللون .

كانت توتو ، على عكس أمها ، مدورة الوجه باستدارة كاملة ولها زجاجة الخدين . عينها واسعتان في خضرتها نقط صفراء ثابتة متوهجة كإبر من النور ، وصموتا جدا لا تتكلم إلا نادرا ، ولم أرها تلعب أبدا .

قالت توتو : تعال نطلع عند تيتة .

فأومات براسي ، ووثبت نازلاً من السرير واندفعنا نجرى

الباب رحبت بها وأخذتها في حضنها وقالت لها : أهلاً ياتوتو يابتي ، أهلاً بيك ، أفضل ، إزيك يا ضنايا ، إزيك ياريجة الحبايب . تدهور قلبي وامتلأ وجهي بالدم . وجلست المرأة الغريبة ، مهددة ومستكنة ، وعرفت أنها تزوجت من عامل في القابريكة من كرموز وأنه كان حشاشاً ومتلافاً وأنه أطلقها بعد أن خلقت بنتها وأن اسم بنتها فضيحة وأن أمها ماتت من زمان طويل وأنها تشتغل الآن بياعة في هانو وليس لها أحد في الدنيا . وكنت جريحاً وأدركت ، متأخراً جداً ، ومن غير جدوى ، مدى قسوة بكاء الطفلة التي كانت ، على كنفها ، وأن هذه الطفلة لم تندثر ولن يجفّ بكاءها أبداً .

تزوج خالي يونان وجاءت امرأة خالي إستر إلى بيتنا الذي رأيت شرفته مرة تسقط في ليل الحلم مليئة بالناس لا صوت لهم ، أسام مدرسة البنات الداخلية ، وإلى جانبها وإبورو الطحين .

كانت البنات تمنن في الدور الثالث من المدرسة ، أعلى من بيتنا . وكانت أنوار المدرسة تطفأ في تمام الساعة التاسعة بالليل ، ونصمت الأصوات القليلة المضطربة بعد ذلك ، وأصداه ضحكات البنات ، وبجمل الظلام في المدرسة ، وأرى ، في نور الغاز المشتع من عمود الشارع ، تكمية العنب في حديقة المدرسة ، أخشابها واضحة معلقة وسط دغلات أوراقها الكثيفة ، وطبقة تراب خفيفة في الثور ، حل أحضان شجر التوت والتبّيق الوارفة . وكنت أرى البنات أحياناً ، في أول الصبح ، عندما أرفع بصري من شرفة بيتنا ، وهن ينظفن أمام النوافذ المفتوحة ، في قمصان نومهن الخفيفة الملونة ، وشعرهن مبلول ومفكوك ، ثم يجتھن .

كانت امرأة خالي عروساً جديدة ، ولم تحلّف بعد ، وافرّة الجسم ، تضحك كثيراً ودافئة الصوت ، وكلها معانة وشيطة وجرة حسية بالكلام والإشارة والنظرات ، وجهها كامل الاستدارة ومحرى جداً ، حينها مليشان . وحاجباها رفيعان جداً كقوسين ، حل جفنين متخفّرين قليلاً . وكنت أهرب إليها إذا ضربتني أمي ، فتحضنتني وتلاصقت وتوسع دموعي في ذيل فستانها ، وتقول لامي : هُوَ الملاك ده برضوله ضرب ياختي . ! وفي مرة نسيت أن أقفل باب الحمام ورائي ، وانفتح الباب فجأة وعندما استلدت مفزوعاً رأيتها على الباب تسدل فستانها على فخذيها المكتنزين السمراريين ، بدون اهتمام ، وضحكت بصوت عال وقالت وهي تصفق يديها وعيناها مرحتان لا ممان : هيه . . شُتُك وبعد أن كادت أموت من الحجل ضحكت أنا أيضاً ، وكان ذلك بدون أهمية ولكنه كان سراً بيننا .

حول عنقي ، تحبسان وجهي ، وأحسست صدرها الطفل يتر . وضعت رأسها خلف وجهي ملتصقة به ، وأحسستها تبكي ، بصمت ، وإصرار ، كأنها لن تغرق أبداً ، وترفرف بين ذراعي . كنت أحيط خصرها ، كأنني ألتجأ إليها ، منها ، لا أقول شيئاً وكأنني أقول إن بكاءها يبدد العالم على . حتى سكنت فجأة ، واستراحت .

عرفت ، بعد ذلك بثلاث أربع سنين ، عندما تزوج خالي يونان فعلاً ، أن أم توتو كانت قد تزوجت ، من زمان ، بالجزار الذي كنت أرى عمله أمام بيتنا ، وأراد ، يقف في المحل المبلط كله بالقيشان ساعدها المتفولان قد شمر عنها ، وقوا ، وصدره صخري تفتتح عنه تقويمه الصديري اللامع الكثير الأزرار المحبوك يبدو من الشق الطويل في أصل جلانيته الواسعة التي جفت عليها نقط الدم المتناثرة ، وأنه أطلقها بعد أن خلقت كاترينا التي كنا نقول لها توتو . وبسمعت خالتي وديدة تحكي لامرأة لم أكن أعرفها ، وهي لا تعرف أنني على مسمع ، أن الجريجية المقروصة لم توتو كانت لايفة على أخويا يونان ، كانت حائزة تلهفه بانتي ، وكانت حاليه على ملا وشه لكن برضو هُوَ كل الطير إلى يتاكل لحمه ؟ أخويا يونان جدد ملوهدومه ، وما يضحكش عليه بالساهر . أهورماها زى الكلبة ، وانجوز إستر . وغضبت جداً في قلبي لأنني لم أصدق أن أم توتو كانت تضحك على خالي يونان وكنت أعرف أنها تحبه ، كما تحبني .

وعندما كنا في كليوباترا ، وكنت قد تخرجت من الهندسة ، وذهبت إلى معقلات أبو قير وهاكسب والطور وخرجت منها ، وكنت أشتغل مهندس ترميم في المتحف اليوناني الروماني بمرتب قدره ألفي عشر جنيهها أحوال بها نفسى وأمي وأخوات الأربع ولم أكن أقرأ الصحف ، وبيننا كنت في المتحف ، مهموماً بالشغل ذات يوم سمعت إشاعة أن الجيش في القاهرة قام بحركة ضد الملك ، وأن الدبابات في الكورنيش ، ولم أهتم يومها كثيراً بأخطر حدث في تاريخنا لفترة طويلة ، ولكنني عندما طرد الملك من اسكندرية نزلت في الشوارع مع صاحبي عبد القادر نصر الله وشربنا العرقسوس الذي كان يوزعه البائع عند كوم الدكة مجانا ، ابتهاجاً وتيمناً بالخلاص . وكنت أحب أيامها حباً لا أعرف كيف الخلاص منه ولا كيف الحلوس إليه ، وفي آخر المساء عدت إلى بيتنا وكلّ قلقي وفرح وفوق ، وطُرق باب شقتنا ، ودخلت امرأة جميلة ممثلة مثيرة الجسم ، بيضاء ، غزيرة الشعر ، في فستان قفّر الشكل ، تحمل على ذراعها طفلة في الثانية ، وراعتني عيناها الخضراوان كأنهما وحشتان من ضغط القهر ، كحيوان ، ولم أعرفها ، وسلمت على بيد أحسستها مليئة برغبة كأنها لا تعرفني ، وعندما جاءت أمي إلى

الداكنة تحسر عن رجلين تضطربان وتصلطمان كأنهما بلا وزن . وكانت صامتة .

سمعت خبطة الجسم في تكعيب العنب صدمة جافة ، ولها فرقة مكومة ، وخشخشة الورق ، والاحتكاك الصلب ، بينا الجسم يثب إلى أعلى وثبة صغيرة من رجوع الصدمة ، ثم ينقلب ويسقط على بلاط المر ، بصوت ارتطام مسدود ، نهائي ، كومة مهتدلة ، ذراعاهما ملتويتان تحت رأسها ، كأنها بلا عظم .

فرز الحمام الذي كان يأوى إلى وكناته الخفية وسط الشجر ، وطار يرفرف بأجنحته الطويلة التي مستها حمرة الغروب فاشتعلت ، في السماء .

وسمعت على الفور صوت القراء ، تشنجات متقبضة ثم انفجار متحشرج ، والجسم يتر على الأرض ، الرأس الملتصق بالبلاط يندفع منه سائل لزج ثقيل عمر الرغبة .

ثم الصمت .

لحظة واحدة من الصمت الكامل . التام .
هل كانت صرختي القصيرة ، لم أسمعها ، هي التي أنت بعالي سارة وخالي وديلة وامرأة خالي إستر ، كلهن ، يجرين إلى ، أم صرخات البنات التي ارتفعت ، مروعة ، ونداءات المشرفة والفراسين الذين أخذوا يجرجون متلاحقين من باب المدرسة الداخل ؟

كانت على الباب لمة صغيرة من الناس ، جاءت عربية الإسعاف بجرسها الجليجل ، ودخل المتطوعان ، بالكباب الأحمر والحلة الصفراء ، وحلأها على نقالة وأدخلها في جوف السيارة التي انطلقت ودقات الجرس السريعة تصلصل بالخاص .

لم أترك الشرفة ، ولم أتعش . أين كانت أمي ، وخالي وديلة وستی أماليا ؟

عندما تقدم الليل كانت قريباتي كلهن جالسات على حصيرة في الشرفة ، وكنت ملتصقا بجديد سورها ، وكان قلبي موحشا وعيناي مغلقتين .

نادتني امرأة خالي إستر ، من بينهن جميعا . كان شعرها في الليل عارياً وقصيراً وغماض السواد ، ووجعها الدور الأسيل السمرة صائفاً في نور الليل الصافي ، وكانت عيناي التجلاوان منتفضتين قليلا ، وتومضان .

وقالت في فجأة ، بلهفة : يا ضنيا . مالك ؟ تعال . . تعال نم على حجري هنا .

كان خالي يونان قد حصل على رخصة دولية وسافر إلى إنجلترا مع خالي ناثان يجربان حظهما ، وكان يشتغل هناك سائق لورى بالليل ، والتحق بمدرسة نقابية بعد الظهر ، وعاد واشترى سيارة أجرة مربعة الشكل يسوقها ويكسب ذهاباً وكان فخوراً بعمله ، وانتخب رئيساً لنقابة سواقى الملاكى والتاكسي والأوتوبيس ، وكان وفدياً عندئذ ثم أصبح صديقاً للبرنس عباس حليم وعمل معه ، وكان البرنس شخصياً يزوره في النقابة ويخرج معه ، في التاكسي ، وهو يجلس بجانبه ، وكان عندئذ قد رافق أم توتو ، ثم تركها ، وكان أتيقا وله مهابة في البيت ، ويجيد الكلام ويعرف الانجليزية وسافر مرة إلى جنيف ليحضر مؤتمراً عمالياً دولياً . وسمعت جدي ساويرس مرة يقول إن ابنه يونان « خطيب يثلب لب السامعين » بينا ناثان قصير ومكبر وخياص ولكن قلبه كالخليب ، أما سوريال أصغر أحوال فقال عنه إنه حشاش ولكنه ابن حلال وابن صنعة ويده تصوغ الذهب من الخشب .

كنا في أول الصيف ، وكانت الشهادة قد جاءت بالبريد أنني انتقلت إلى السنة الثانية في مدرسة النيل الابتدائية ، وفي الصباح رأيت البنات وأمهاتهن وآبآه من يتزاحمن حول قوائم الناجحات التي علقت على لوحات كبيرة داخل باب المدرسة الحديدى ، أمام تكعيب العنب ، وكان الفراشون يجمون حول البنات وآبآهمن يتهافون عليهم بالتهريك والدعوات ويلتقطون الأزواق التي تدس في أيديهم ، ثم انحسر الاضطراب ، وصعدت البنات إلى الدور الثالث استعداداً للإجازة الصيفية وكنت أرى النوافذ مفتوحة والحفائظ على السراير ومقصان البنات البيضاء مفتوحة قليلاً على صدورهن من الحر .

وفي العصر كان الهواء قد ضعفت حرارته ، والنور في الشارع ناعماً والشمس صفراء ، وكان السحاب الأبيض الجامع في السماء بطائنه تحمر قليلاً وهي تنزل وتقلب بسرعة في الزرق الصحو الصافية . وكنت أقف وحدى في شرفة بيتنا ، أحلم بغموض ، وأنظر إلى الكركون على جنب بعيداً وراء دوران الترام ، والحجر في حيطانه أسود ومضلع وكثيف ، وأمامه الشجر الذي تهر أغصانه الثقيلة . والحمام الذي كان يهدل ويشفق بشده المكموم الريب طول الظهر من الحر ، قد صمت أخيراً . وكان الشارع خالياً ، نظيفاً ، أرضه باهتة السواد ، والعالم كله هادئ تماماً .

التفت فجأة إلى مدرسة البنات ، أصامى ، فرائتها وهي تلقى بنفسها من النافذة ، في نور آخر النهار . كان جسمها خفيفاً يتقلب في الهواء كأنها تطير وهي تسقط ، جونغلها الزرقاء

المحبة . ومهتجى مزعومة بين أناملك . أسس حلمة أكميتك
الدعة وينهل مطر الدية على رمانيتك . أنتسم عمدان آجامك
من المرمر الرخيم ، والرومح جيد في دستك .

تعاظم هيامي مسداة إليك ، حتى شموع موتى .
يا حمامي المضطربة .

ألم تصنى لثيم يحبك لحمه ودمه ؟

ألا ترين رفقة الملاك الأسود الذي يراه ؟

في عماية الموات الدامسة انزاح الحجر عن قم القبر
وصعدت إلى السمك العل .

ذهبت مع أبى ، بعدها ، إلى شغله في مغارة الشيخ أحمد
شاهين ، في شارع أنطاسى ، أراد أن يحتفل بى ، فأخذنى إلى
المصرواى الذى كان في شارع السبع بنات .

كانت « المغارة » مخزنا ومكنا لبيع وشراء البيض
والبصل والسمن البلدى ، وتوريدها للخواجهات المصدريين أو
لتجار الجملة من أولاد البلد . وكنت أعرف أن تجارة أبى قد
كسدت ، وأنه باعها للشيخ أحمد شاهين ودخل معه شريكا
بالعمل بثلث الأرباح ، وكنت أتصور أنهم في آخر كل شهر
يجمعون النقود الفضة والمعدن ، ريبالات وأنصاف ريبالات
وأنصاف فرنكات وقروش وملايم ، ويقسمونها ثلاثة أقسام
ياخذ أبى واحدا منها ، وأحس في ذلك ظلما غير مفهوم .

كانت المغارة فسحة ومعتمة ورطبة وأرضها من الأسفلت
وفيهما أعمدة حجرية عالية ، ورأيت فيها ناسا غامضين
صامتين ، بملابس الشياطين الزرقاء ومعهم وطواقيم ،
جالسين على خيش مفروش على الأرض ، أذرعهم مرمية على
ركبهم يتعب ، بين أكوام مرصوعة من شلالات البصل لها
عقب نفاذ مهاجم ، وأقفاص البيض الأبيض يلعب وسط الفش
الذى تخرج أعواده الرفيعة كشوك هش من بين القضبان الخشبية
وتذكرنى برائحة الفرواخ . وفى آخر المغارة ، في الظلام ،
تومض صفائح السمن فوق بعضها بعضا ، شكلها ثقيل
وثابت .

سلم على الشيخ شاهين ، كان له وجه مدور غنى داكن
السمر ، وابتمس لى فغارت عيناه الصغيرتان اللامعتان
مدفونتين إلى أعماق فى دسم ملاحه ، وكانت على رأسه عمامة
يلتف حولها شاش ناصع البياض حيرى الشكل له شرابي
رفيعة وراء أذنه ، وسلم على أيضا ابنه الشاب الذى نظر لى بلا
مبالاة ، وكان بلبس بدلة صوف انجليزى مربعات ، وكراثة
رفيعة جدا محزوقة بإحكام فى الباقة البيضاء المنشأة ، وعلى رأسه
قبة رمادية كاخواجهات ، يلفها شريط حيرى رمادى أيضا .

وضعت رأسى بين فخذيه الطريتين المتلثتين ، وكانت
ناعمة تحت وجهى ، ودافئة ، ونفخ جسمها الأثوى حميا ،
ونزلت بيدها الرخصة فضغطت على وجهى ، بحنو ، ورفق ،
على حجرها . وثمت .

فى آخر أيامه الستة ، فى غسق القاهرة الفاطمية ، وفى غسق
العشق الأخير ، قال لها : عندئذ ، كان هذا الطفل ، فى
السابعة من عمره ، قد عرفك ، ونام فى حضنك .

قالت له : كانت طفولتك مدللة .

قال : كان الموت فيها كثيرا .

واحدة حمامى ، كاملة ، مشعلة بين العناقيد والحسك ،
طالعة أبدا من ساحة قلبى كهود دخان مطر بالمر واللبان ، لا
تهب زعازع الزمن الموج بنشرها العبق ، نارها سوداء وجيلة
ومتقدة ، لا تنطفىء .

الزبد على أصابعك السمراء المكتنزة ناصع كرفوة البحر فى
موجته التاسعة والأخيرة .

وما زال شعرك الودع الوحى السواد غدائره تنزى ثم
تشوى تحت يدي اللتين تمسدان جسوده وتروضان رصونة
حرشته .

رأس ليم المكسور المنور على ذاته فلك مغلق يحمر الموج بلا
مرسى ، وكان الأرض تشفق غداً وغور تحت طوفان البحر
الغضوب .

ملاكمة الجميع تحوم بى وهزم الملا الأسفى فى ساء طامية
يزمزم بحدمة الغلظة وحجمجة الرمضاء . أوام حومانى له طعم
الرخام فى لفى . اليم الحظيم موج بدوامات من عرام حياى
إلى حرمك . ميسى ممدودة إليك بجسم منمهر ونعمنى فيك
موصولة باليمين . رمال مهامه المضض ترعش جبراً وحما ، وهى
لم من ضمرات التيم التى تتمتع فى مكافى .

وهأنت غطين لى القيام عن مية جسمك وترمقنى ،
وامقة ، بسهام نجيتك . الحمر المزة إذ تلاميضى مضمخة
بمتاع ملكوت النعمة المحض . فى قوامك الشامخ المألود
عصفى ومتنقى . وإذا جلايد خمصى رسوم طامسة ،
وحطام الشموس تهى ، وجهومة أياى المهلدة فى العمة
المهلدة ، قد مضت . المسوخ الكظيمة المائلة دوماً قد مالت ثم
انحطمت فإذا هى هشيم . والأمشاج المزعرة قد التامت
بمعجزتك يا رؤم . مهاد لحملك المضميم تحس فى نساتم
الرحمة . وقمر عيذك كامل ليس فيه ثلمة .

جماحى إليك شماسى ، مستمتت مقتحم فى معمعان

زراير بيضاء كبيرة ، وحذاءي الأبيض الجليد الذي له نعل مطاطي رمادي يفوس قليلا تحت قدمي عندما أمشي ، وجوري الأسود المرفوع مضموم على ساقتي وحده ليس فيه أستيك ، ووضع يداي على يدي ، وكان شعري ناعما ومفوقا . وقال لي المصوراتي أن انظر في عين الكاميرا الكبيرة المعدنية المحدية التي كانت تومض في الأنوار القوية ، وكنت مستغرا في فراغ الهواء العالي وأمانا ، وأحسست نفسي بعيدا جدا عن الأرض ولم أكن أخشى السقوط ولم أكن أخاف من الموت وكنت أرى رفقة البنت التي تسقط ، وهي تطير ، ولا تصل أبدا الى تكهية العنب الكثة الشرة نحتها . وكان المصوراتي يلبس جاكيت قمماش سوداء خفيفة على قميص ، ولها كم مفتوح مضموم على أعلى ذراعه بحلقة أستيك سمكية ، وأدخل رأسه تحت القماش السوداء التي اسندلت خلف الكاميرا ، ووقف بين القوائم الحديدية الثلاثة ، وسمعناه من تحت خيمته الداكنة يقول لنا بصوت مكتوم : كويس . كويس . بصولي هنا في عين المكنة على اليمين شوية . كويس كده . واحد اثنين ثلاثه خللكوا كده من غير حركة . وخرج بسرعة ، وأزاح غطاءه مدورا من على فتحة العدسة ثم أعاده بصوت صفقة نهائية ، وقال : مبروك .

ولما عدنا بالترام في أول الليل ، كان الميدان الصغير في آخر شارع راضع باشا خاليا ، ودكان الدخاني ، بمنصته الرخامية الرماذية الطويلة الخارجية في الشارع ، مغلقا ، ولكن السينا ، التي كانت في غير صفيح حريض مثلث السقف وبوابتها شبكة حديدية جرامة ، كانت منيرة بمعد طويل من المصابيح الكهربائية مدلى على الباب ، يقص ، إعلانا ملونا فيه حصان أحمر يجري وعليه راعي بقر قبته عريضة مستديرة زرقاء ، باهتة على وجهه الناصع الزرقة ، ويرفع سوطا طويلا في الهواء ، وكنت أتأمل الإعلاات المصورة على هذه السينا في طريقي للمدرسة كل صباح ، وأقرأ عناوين الأقلام وأسباب الأبطال ، وأتحيل أحداث الروايات ، طويلا ، وما يدور فيها ، وأحلم كثيرا بأن أدخل هذه السينا . ولم أدخلها أبدا .

رايت أنني أسير إلى كوم الدكة ، وفي الطريق ذهبت إلى الجنية الواسعة التي تقع على المحمودية والتي كنت أشتري منها ، الآن وأنا صغير ، الحس والجرجير والبصل الأخضر والكرات والملوخية والكرفس والبقدونس والخبيزي والفجل والسلق للقلناس ، وفي كل مرة أسير إليها متملها ، متملا ، أمر بسياس خشبي عال فيه ثغرات طويلة بين ألواح الخشب ، أضع عليها عيني ولا أكاد أرى وراءه أسرار هذا المبنى الغامض البعيد الشاحب النواض ، وله أعمدة مدورة وشبابيك طويلة ،

وقال لي الشيخ شاهين ، ما شاء الله ربنا يطرح فيك البركة يا بني ، وتأخذ الشهادة ، ونبتك بلاد الإنجليز تكمل علاماتك زي أحد أفندي ابني كده . . ومرت في ذهني صور غامضة لبلاد باردة ينزل فيها الثلج كالسطر وفيها عساكر كثيرون على موتوسكلات ونساقها مثل أم نوتو ، ثيابهن قصيرة وشفاقة وأجسامهن رقيقة وناعمة ، ولكني مع ذلك لم أصفح في قلبي عن الشيخ شاهين ولا عن ابنه .

ولم يكن الشيخ شاهين يعرف القراءة ولا الكتابة ، وكان هذا يجيرني جدا ، وكان أبي هو الذي يكتب ويحسب ، وكنت فخورا به ، وكان مكتب أبي كبيرا ، بجانب باب المغارة وعليه دفاتر الحسابات مرصوعة ومفتوحة ومجلدة بالأسود وفيها خطوط موجة بالأزرق والأحمر على حواف الورق السميك وهي مغلقة ، وسعرتني مكنة نسخ الخطابات والفواتير المكتوبة بالبولطة البنفسجي ، حديدتها الخليل المثلين له يد تدار على قائم حلزون الحلقات ، فتتنزل الحديدية العلوية المسطحة على الورق الشفاف المبلول بللا خفيفا ، فوق ورق نشاف فاتح الحمرة ، حتى تنطق انطباقا عمكا على قاعدة المكنة الصلبة الراسخة ، وعندما ترتفع الحديدية العلوية تظهر الصورة مقلوبة على الورق الخفيف المبلول .

تسللت ودخلت مكتب الشيخ شاهين ، وكان نظيفا جدا وخاليا وفيه رائحة تراب وهواء محبوس وله مهابة ، والنصف العلوي من بابيه زجاجيا عجبيا مبيضا وعليه اسم الشيخ أحمد شاهين المرأى ، ونحته اسم أبي ، ونحتها تجار البيض والبصل والسمن البلدي بالجملة والقطاعي ، كلها باخط الثلث ، حروفه قائمة بكبرياء وشموخ ، بالأسود والذهب ، أقرأها من الداخل ، مقلوبة على الزجاج المبيض ، ونقلت اسم أبي على ورق أبيض ، مرة معدولا ومرة مقلوبا ، وأحسست تحت يدي لدونة الجوخنة الخضراء على المكتب ، مسمة بمسامير صفراء غليظة على إطار خشبي لامع معوج وداكن يلدور بأطراف المكتب الأربعة ، وعندما خرجنا أخذت معي ظرفا كبيرا فيه مجموعة من الفواتير والخطابات البيضاء عليها اسم أبي ، واستخدمتها بعد ذلك بكثير في كتابة الشعر ، أيام الحرب .

في محل المصوراتي دخلنا إلى الغرفة الداخلية الفسيحة المعتمة ، وأضاء الرجل مصابيح كهربائية قوية كثيرة من عدة زوايا ، وكان الهدوء ثقيل ، ووقف أبي ، بيده عصاه الأبنوس ذات المقبض العاجي ، وقفه مزموم ونظرتوه متاملة وعميقة وصافية جدا ، ورفعني المصوراتي وأجلسني على مائدة عالية صغيرة بجانب أبي . وكنت ألبس قميص الحرير الأبيض الواسع الباقة والبظنون القطيفة الأسود الذي له حمالات فيها

ولا أكاد أرى حديثه الواسعة ، معتمة بأشجار وارفة أثينة الأغصان متشابكة وكأنها رحيشة . وأقول لنفسى كم من الأسرار وراء كم من الأسرار حدىتى ولم أعرفها أبداً وشد ما أحن إلى معرفتها ، موقناً أننى لم أعرفها أبداً وأن الشوق سيظل مع ذلك أبداً ، فى روحى ، برعماً خاماً مزمحاً بعصارتة الكثيفة وجائعاً إلى التفتى والازدهار .

دخلت جنية الخضر من باب خشبي مفتوح دائماً مخلوع المفصلات ، وأحسست بالأرض كاملة ترف بأنواع الخضرة منها القصيرة البائنة والفارحة الطول ، والدائكة والملتفة ، والرقيقة والمتكاثفة ، والمرهقة السنان كأنها شفاقة ، أمر على مدى ترائى ضيق من تحت تمرشة العنب المورقة القائمة على أعمدة من خشب التفت بها أغصان الكروم الملتوية ذات العقد الحشنة ، وأسمع الحمام يزقو ويهدل بترجيع الإيقاع ، نخبثاً فى الشجر الكثيف الداكن الورق ، لا يتسنى إيقاع ترتيله وليس لشجوره انقباض ، وأنفذ من جانب البقرة التى تدور بالساقية فى وسط الجنية ، ببطء وأصرار ، مغمة العينين ، تجمت وتزلز للعباب من خطمها فى خيوط فضية طويلة ، وأسير على المسقى الطويلة التى يتسلسل فيها الماء من الساقية على القاع الرمل الطينى الفاتح اللون ، يترقق ، وتضوء الشمس على موجباته المنسوبة بخرير موسيقى تفتح أبواب القلب فى الهواء السطلى النقى العبق برائحة الخضر وروث البقرة والسبخان البلدى والعز والرياحان معا .

خرج إلى الفلاح القصير المدكوك الجسم من خصه الطينى كأنه يطلع من تحت الأرض ، وجهه مجذور وعميق الغضون وعمرق ویده قصيرة الأصابع خشنة ، حش لى الخضار بمنجل صغير مقوس وحاد السن ، وأحسست مدى رهافة حركته ورقتها وحونها وكفاءتها فى وقت معا ، وأحسست أن فى جسم هذا الرجل جدى ساويرس وأبى وأولاد عمى بقطر ورقلة ، وأحوالى الثلاثة يونان ونثان وسوريال ، وأن نظرتهم جيما ، معا ، فى عينيها الغائرتين الثابقتين ، وأنى لا أنفصل عنه ولا عنهم ، وأن فى يديه تربة قلبى الملوثة الغمقة المعجونة بالطين لا تخفى أبداً ، وأن هذه الجنية هى بستان ألف ليلة وليلة المسحور الذى طامأ التفتى فيه المجهون خفية وعرفوا - كما عرفت - من فنون العشق ما لم يعرفه من قبل بشر .

ورأيت أننى صعدت إلى أعلى تلة كوم الدكة القديمة ، وقد جلا عنها الجنود الانجليز سراً فى الليل ، ولأول مرة منذ وعيت لم يكن « اليونانيون جاك » يرفرف على ذروة التلة ، وكنت أعرف مع ذلك بغموض أن كوم الدكة القديمة قد أزيل وحلت محله

ساحة مسفلنة ومبان حكومية ، وأنا كنا ننطلق فى جماهيرنا الغفيرة ، منذ الصباح الباكر ، ترتفع على طرقات كوم الدكة الخالية التى كانت عمرة علينا وقد أصبحت فى هذا الصباح حلالا ، جماعات جماعات ، أصوات هتافاتها مبحوحة فى الهواء النقى : الجلاء الجلاء يسقط الاستعمار يسقط الاستغلال ، وكانت عناصر الجنود الانجليز خاوية على عروشها ، ولم يتحرك الجيش المرابط لا احتلالها بعد ، ودخلناها ورتت أصداها أحديتنا فى فراغ حيطانها ، وكأن بلاط أرضها مرتباً قليلاً ، وعليه قصاصات ورق ممزقة وبشايا القش ، وكأن اليوم عيد ، وجماعات المتظاهرين كأنهم يرقصون رقصات جماعية ، يشورون ويهتفون وينشدون من الفرع .

وكانت الأشجار القصيرة المشدبة على جانبي الممرات الترابية كأنها رؤس خضراء مشعشة مطموسة العيون فى الجداول الخشبية الغليظة المورقة بدخلات من الأغصان كثيفة جمعة مندرة ومهددة وشرسة ، وعندما طوفنا بكل أنحاء القلعة المهجورة الموحشة ، ونزلنا ، وجدنا جنود بلوك النظام صفواً متراسة تحت سفح كوم الدكة ، وفى أيديهم دروعهم الخشبية الخضراء القائمة ، على رؤسهم خوذةات حديدية صلبة ، ركبهم مدورة سوداء بارزة تحت الشورتات الكاكي الطويلة ، وشرائط الألشين تلفت بسيقانهم النحلة حتى تتيب تحت الأحذية المبرى الضخمة المتربة بجلدها الخشن المقب ، وانتظمت المجموع بقيادة صديقى عبد القادر نصر الله الذى كان ما زال فى كلية الطب بينما كنت قد تخرجت سنتها من كلية الهندسة ، وكان قد انضم إلى جماعتنا الثورية الصغيرة ، ورأيت على جانبي شارع النسي دانيال يجث الأطفال المرمية هامة ، حمراء لما قشرة لأمعة ، كأنها جنبرى مسلوق ضخم ، أيديها وأرجلها ثلاثية الأصابع مبتورة ومترومة ومدورة وحول رؤسها غلاف صلبى شفاف متحدق من وراء زجاجة عيونها المفتوحة المتهممة ، وكانت المظاهرة تشق طريقها ، ومع ذلك ، بحرص ، بين صفى الجثث الطفولية تخأذن أن تسها ، وعندما وصلنا إلى واجهة كأنها بوابة فندق منيف ، ناطحة سحب ، ألواحها زجاجية مدخنة شاسعة ، تغططها أعمدة الألومنيوم المصقولة ، هجم جنود بلوك النظام فجأة دون إنذار ، وسمعنا فى الوقت نفسه قرعقات الرصاص فى الهواء كأنها غير جدية لا تحمل خطراً ، آتية من نوافذ البناية الزجاجية الشاهقة ، ورأيت الناس يسقطون بصمت ، مضروبين بالرصاص ، وقر عليهم الأقدام المتلاصقة ، والناس قد انطلقت تجرى فى كل اتجاه ، وكانت موجة الناس تصعد وتبهط ، ورأيت الأجسام التى أمسكت بها النار تلقى من النوافذ العالية ، وتقلب فى الهواء ،

أفقت كانت الطعنة ما زالت نفوس في عمقى الذى ينصهر
ويتقد ويفيض حمياً كالبحار الوحشية الجموح تنسكب متوجهة
تسج باللظى وتغرق جسمى في ضرام اللهب ، وأحسست
أجنحة الحمام المشتعل يوهج النار ترفرف حولى وتصعد بى ، في
زرقاء السناء الصحو الناعمة ، محترقا من غير انتهاء .

القاهرة : إدوار الخراط

وتسقط بعيداً في البحر ، وكانت الرؤوس تطفو فوق الأمواج
مفتوحة الأفواه بصرخة لن تصمت أبداً ، وزأيت وجهها الذى
أحبه ، ويرودنى في حلم مستمر ، يسبح في مياه حبي التى لا
تفيض ، ساطعاً بسموته الحمراء وسط زبد الرؤوس المتلاطم
من غير صوت ، وأحسست الطعنة في قلبي من عينيها
الواسعتين بموجها المخضر الشبح ، وسقطت في الغمر ، ولما



قصه الولادة = الموت

(خطوة)

- أي هيرد ذات يورونطد توميت مى . ويل ، اى ودلايك
تونوذر ريزن أوف فس ميتنج ؟
ترجم مدير أعماله :
- يقول المستر إنك قد طلبت مقابلته . فماذا تريد ؟
أجاب الراعى بثلمم :
- عشت طول عمري في ظل رعايته .
عاود الرجل ترجمة حديث المستر للراعى :
- حسناً . فماذا تريد ؟
سأل الراعى برجاء وخشوع :
- لو ياذن لي المستر أن أستقل بحياتي .
ترجم :
- والمطلوب مني بالتحديد ؟
- أن يتعطف سموك ، فتعفى من رعى الخنازير ، وبهي
بقرة أرهاها وأعيش منها وأسرى .
- لا مانع عندي .
عاود الراعى انحناءه ، وهو يرفع يديه إلى رأسه :
- أدامك الله .
بيد أن المستر باغته قائلاً :
- لكلك لن تستطيع أن تتمهد رعايتها وحدك .
- سأحاول .
- رعى الماشية ليس هينا . وستعانى منها الكثير .
- لا عليك .
- ستدفع ثمن رغبتك هذه غاليا .

« كل الخلائق من البشر لها ماشية من أغنام وبقر ، ترعاها وتستفيد من عطائها . فلم أنا دونهم جميعاً لا أملك مثلاً قتلحك ؟ لم لا تكون لي أغنام أو بقرة ؟ أرهاها وأطعم من خيرها . عشرات الأرواح انقضت وأنا في خدمة مالك ظالم ، لا هو من ديني ولا أنا من قومه . قن في أرضه ، خادم لأهله . وحتى هذه التي أرهاها عرمة على ، رعيها حرام ، لحمها حرام ، لبنها حرام . عشرات السنين وأنا في خدمة هذا والمستر ، أرضي له خنازير ، ليس لي فيها شيء . فلماذا لا أرضي ما أحله الله لنا ؟ فتكون لي ماشية خاصة بي ؟ بقرة أو غنمة . أصرف أمورها بإرادتي ، وأستغل خيرها بمزاجي . أجل . لا بد أن أستقل بحياتي ، ولابد أن يكون لي شأن مع هذا « المستر » .

انفض على وقع اقدام تنهادى عبر درجات السلم . رفع رأسه ولما يزل يوقفته في حديقة القصر الغنامة . كان المستر يتجه إليه ببطء ومن خلفه آخر يتبعه . يتخايل المستر ببدلته السوداء وقيمته السمينة . يستند على عكاز هو لازمة من مظاهر تألقه ، أكثر منه حاجة تعينه على المشي . يحتملن براحة بطن الغليون ويضغط بأسنانه على مسميه . مستغف الأوداج يكاد الدم ييز من وجهه الأحمر . توقف على مقربة من الراعى . تقدم تابعه خطوات حتى صار إلى جانبه . بادر المستر الراعى بعد أن أحق الأخير هامته :

ما لبث بعدلها أن تغير كل شيء . تحولت العنزة الوداعة إلى حيوان مشاكس ، تنطح كل من يقرب منها وتنبث بكل ما تصادفه ، حطمت جرار الماء ، كسرت مرآة الدولاب ، شقت كيس الدقيق ، ويقدر ما صارت نعمة تآكل كل ما يقدم لها ، كان عطاء صرعا شحيحا ، ثم ما لبث أن جف ويس .

داهم أهم أهل البيت . تحول التناؤل فيهم إلى تناؤم انقلبت أفراحهم أحزاناً سوداء ، فمن كانت تعقد عليها الآمال في الخير والراحة ، صارت لهم مصدر شقاء وفاقة . تأخذ أكثر مما تعطى ، تحزب ولا تعمر ، تنشر الرعب في القلوب الأمنة . فكروا بإعادتها للمستمر ، فرفض استرجاعها . فكروا ببعضها ، لكن أحداً من البلد لم يجرؤ على شرائها ، حتى للذبح ، وقد اقترن الخراب بقدمها ، فتحاشى الناس المرور بها .

صارت تجول في البيت حرة ، تلتهم ما ترى ، وتحزب ما تصادف . فإذا عن لها أن تخرج من البيت ، غادرته لوقت يطول أو يقصر ، ثم عادت فالتحمت البيت دون استئذان ، وقبعت في مكانها . ترمق أهل البيت بنظرات غاضبة ، « وثبت » كلها تقدم أحد منها على حين غفلة .

بينما الزوجة تقدم لها الطعام على وجيل ذات يوم اكتشفت أن العنزة حامل . ما لبث خبر حملها أن شاع بين أفراد الأسرة . فشاغت معه الفرحة ، فرحة بمعناها الأمل في أن يكون الخلف خيراً من السلف فيمنح الجديد ما منعه القديم ، ويكون « العناق » القادم مقدم خير وراحة بال لأهل البيت الذين عاشوا طويلاً تحت كابوس الماهز المتوحشة .

مرور الأيام كان الجنين في بطن الأم كبير ، ومعه الأمل في نفوس الأسرة يزهر . نشاد الأحلام وتسمق ، يخطط الكبار ويعلمون ، سناكلون ، مستشرون ، مستمرحون . . . وسين المستقبل ترتبط بكل فعل واحد ، وأمل حلو .

(ولادة أولى)

في ليلة غاض مظلمة . أرق أهل البيت في انتظار المولود . ومع الفجر جاء المولود « عناق » جميلاً ، مشرق المحيا . عانقة الجميع وأحبه الكل ، انطلقت الزغاريد ، تراقص الأطفال . تسابق الكل لحلمته وراحته . ولّى العهد الجديد جاء مع إطلالة الفجر ، من بعد غاض أليم في ليل بهم بقت العنزة فيه ثم نفقت .

عاشت الأسرة أياماً في فرح غامر ، يكادون لا يفارقون « العناق » يتألمون طلعتها ، يتسارعون لإعائته . تحبسون إلى الجيران وأقاصوا عن محاسنه ، عن طيبته ، عن الخير المعقود

— سأعتمد على الله .

— لا دخل لله في مثل هذه الأمور . تعهد الماشية يحتاج جهد ووعي ، وأنت لست مؤهلاً لذلك .

— كلنا نبدأ زحفاً على بطوننا ، ثم نستطيع المشي بعد ذلك على أرجلنا .

— ليكن لك ما تريد .

هم الراعي بتقيل يد المستر ، لكن الأخير سرعان ما سحبه . أدار ظهره عائداً إلى مكتبه . هرع الراعي نحوه ، سأل :

— هل أستطيع أن آخذ البقرة الآن ؟

أشاح المستر بيده ورفضاً . ثم عقب :

— عد إلى بيتك وسأبسط لك بما أختاره .

— عفوك مستر ، وددت لو اخترت بنفسى ما سأقتنيه وأرعه .

صرخ المستر .

— لا . اخترت أنت الاستقلال عنى في عيشك ، فدعنى لأختار لك ما سترعه أنت .

— أرجوك . دع الخياري ، فأنا أعرف أى المواشى أصلح لى من غيرها .

— ذلك شرطى . أن أختار لك ، وإلا فلن أمتنعك استقلالك .

حاول أن يمتنع ، لكن مدير أعمال المستر سارع يطمئن الراعى ، إلى ضرورة الثقة بعطاء المستر وحسن اختياره . أذن الراعى وسلم بالأمر .

— كما تشاء .

رد المستر دون أن يتوقف :

— أوكى .

واصل صعوده السلم بتعمال وخيلاء . ما لبث أن غاب داخل قصره المنيف ، بينما غادر الراعى سياج الحديقة مفعم الصدر بأمل واحد في مصدر خير قادم .

(قران)

فوجئ الراعى بما لم يتوقعه وما لم يتفق عليه مع المستر ، لكنه برغم ذلك استبشر خيراً وهو يتسلم العنزة من المندوب . زغردت امرأته وهى تدخلها البيت ، هلل الأبناء فرحين ، تقافزوا حولها مبهجين . باتوا ليلتهم على حلم اللين الدافئ الذى سيصبحون عليه . تفرعت أحلام الأسرة المعقودة على عطاء العنزة الحلوب . أحبها الجميع ، فتأنوا في خلعتها إذ أنسا منها الوداعة . لكن هذه الفرحة لم تدم إلا أياماً قلائل .

بغوته . حتى بلغ بالزوجة أن أسرت لزوجها أن يكف عن الحديث عنه منعا للحسد .

مضت الأيام ومعها « العناق » يكبر . « تيسا » . ترعرع وسط حفاوة وتذليل لم يسبق لمثله أن عاشه من قبل ، حبا وحنا ورعاية .

مع اشتداد « التيس » طرا التنير على تصرفاته . فتبدلت وداعته شراسة ، وطييته خبثا . أصبح أكثر ميلا من أمه للعنف ، وبعداً عن الاستئناس . احتارت الأسرة في أمره . كل تصرفاته تشي بأنها ليست لـ « تيس » يلاحقون التحور في بعض أعضائه . يكتشفون آخر الأمر أنه لا يشبه أمه ، ولا باقي « التيس » أذنه متصبتان دائما في حالة تسمع ، ذيله طويل كـث . عيناه دائمتا القلق والشرقبت تنفلاته تسمم بالحفة والمراوغة .

بمعاية أهل الخبرة ، اكتشفوا أنه ليس « تيسا » كما ظنوا ، بل هو ثعلب جاء نتاج « ثعلب » سغد على أمه العتزة .

صاغة نزل الخير على أهل البيت . ظلوا أيباما غير مصدقين . تلامههم الخيبة ، ويتقاذفهم اليأس . فالعتزة على عنفها وشراستها واضحة . لا يخرج ما تأكله عن دائرة النبات ، ولا أذاها عن تكسير الأثاث . أما هذا « الثعلب » ، فقد اتخذ من لحوم الطيور طعامه له ، وما هوذا يلاحق الأرابب « ويلتهم الحرائق »؟ يتربع بالدجاج ، ويأكل الفواخ . يساجم العنشب ، ويحبس بالحفاظ . فزع الأولاد منه ، تحجب الكبار شره ، وتحاشى الجيران ملاقاته .

ضاق أهل البيت بأذى « الثعلب » وفكروا في التخلص منه بإرجاعه للمستر . لكن المستر ثار ورفض . قال لهم إنه براء من هذا الحيوان . وأنه لم يسبق له أن رياه في حظيرته . وعليهم أن يتحملوا هم تبعة هذا المخلوق الذي ترى بينهم ، فهو نبتهم وعليهم أن يحصدوا نتاج زرعهم . عادوا يفكرون بالتخلص منه بإضاعته بين الروابي ، لكنه سرعان ما عاد إليهم . احتالوا عليه بنصب الشراك . لكنه كان أخبت منهم ، فاستطاع بكمه وخداعه أن يغلت من كل شرك نصب للإيقاع به ، حتى سلموا بهجزهم عن مواجهته أو التخلص منه فأحالوا أمرهم إلى الله ، ينقذهم من هذا الماكر الذي لم تجد وسيلة في الخلاص منه .

وإذا بالذي توسموا الخير به ، وعقدوا الآمال على عجيته ، يصير مصدر نكد وبلاء ، وإذ هم يترجون على العتزة ، ويرون أنها على شرها أهون ما عليه « الثعلب » اليوم . وأن الشر وإن كان كله شر فإن بعضه أخف ، فها هوذا « الثعلب » يكتس حتى الزر اليسير بما تبقى لأهل البيت من طعام ، أكل دجاجهم

والتهم أرتابهم ، ولم يترك لهم طيرا يمكن أن يؤكل إلا وابتلعه ، وإذا كان عيث سابقه وقف على الماديات ، فقد اتسعت دائرة عيث هذا لتشتمل الأرواح . وأطرد الحراب من ما يمكن تعويضه ، إلى ما يستحيل تعويضه .

فجأة نبأ أهل البيت بإصابة « الثعلب » برصاصة مجهولة ، وأنه في النزاع الأخير يتضرع بدمه ملقى في الطريق . هربت الأسرة إليه ، عل ذلك يشفي ما في صدورهم من غل ، وهي تراه صريعا ، وعن الحركة عاجزا . تحلقوا حوله يراقبون اختلاجه أعضائه وانتفاخ بطنه . هم بعضهم بالإجهاد عليه ، صرخ البعض الآخر حاللا بينهم وبينه ، وقد أنزلتهم الرحمة به ، واستعظموا قتله . يفاجأون وهم يتحاربون بصياح الزوجة أن « الثعلب » أنثى ، وأنها حامل على وشك الولادة . زاد الخير البعض تصميا على قتلها ، فالمعقرب لا تلد إلا عقرها . فند البعض الآخر هذا الادعاء متخذاً من القول المأثور « يخلق من ظهر الفاسد عالم » حجة ، ليؤكد احتمال أن يكون ما في بطنها حيوان أكثر خيرا من أمه ، فالذي أنجب من بطن الماعز ثعلبا ، قادر على إنجاب غزال من بطن الثعلب ، ولا أحد يستطيع أن يقطع بما تحمله الأرحام .

(ولادة ثانية)

طال الليل ، وادهم ، وأهل البيت لايزالون يتحلقون حول الثعلبية الأم . مع شسقة الفجر كان الطلق الأخير ، انتبق التقل وليدا جيلا ، دقيق الملامح ، حلو المحيا . يختلف عن أمه ذات القسمات القاسية . زعردت الأم ، انفرجت أسارير الأب ، تقافز الأولاد فرحين ، تلمسوا أذنيه ، داعبوا ذيله ، أدار « التتفل » عينيه ينظر إليهم ببرامة وصفاء . ماتت الأم بعد أن تركت للأسرة صغيرها .

نسوا مع الأيام ما كان من أمر الثعلبية ، توجهوا إلى الوليد بكل الحب والحنو ، يولونه الرعاية ، ويقدمون على أنفسهم طعمه . طافوا به الدروب والرماع ، تباهوا بجماله ، تغزلوا بروقه ، بذلوا ما وسعهم لحمايته حتى من نظرات الأعين .

بحول ظن الأبوين لى ما يقرب اليقين بأن الله معوضهم هذه المرة عما قاسوه . الله رحيم لا يدع عبده في شدة ، ولابد لكل ضيق من فرج ، والضيق قد حاق وأحكمت حلقته ، لكن دوام الحال من المحال ، والفرج آت لا شك ، والخير مقترن بعقد الوليد ، والضيق الخائق يخري النفس بتوليد الآمال ، والآمال القائمة على التخييل تكبر وتنفرع ، فإذا النعيم كل النعيم معقود بناصية الجديدي .

تباينت الأيام وغيرت ، وه التفتل مع كروها يتغير شكلا وسلوكا . بعدت أعضاؤه عن الرشاقة ، صار جسمه أكثر بدانة . وبينما الذليل نحيف قصير ، تكون الرقبة مكتنزة بغلظة . ما عادت في العينين تلك النظرة الوادعة ، ولا في الحركة تلك الخفة . توهجت العينان بالغدر ، واتسمت الحركة بالثقل . تبدل الجمال فيه إلى قبح شائه . فاحتزن وجهه ، وقست ملامحه . أخذ من الأم خبثها وزاد جساره . ففرت منه الصغار وتباعدت ، خافه الكبار واحتسبوا له ، صار حذر موضع وخشية ، تناقش الناس في أمره وأفتوا ، وأهل البيت يتوجسون الغدر منه في كل حركة ونظرة .

يكشف الجميع فجأة أن من ظنوا تنفلا هو « ضبع » . قطعوا بأن الذي سجد على أمه الغلبة ليس ثعلبا ولكنه ضبع . وأن عليهم منذ الساعة أن يتعاملوا معه على هذا الأساس ، فيحتاطوا له ويتجنبوا الاقتراب منه أي إزارته ، فرجا اعترض أحدهم وقته حتى وإن لم يثره ، فالضبع حيوان شرس لا يعرف معنى للرحمة .

ما عاد بالإمكان عمل شيء ، وقد فرض الضبع سلطانه على آل البيت . فازدوا خائفين في حجراتهم ، لا يخرجون منها إلا خلسة ، وهو يرحس سارحا في أرجائه يطش بمن يلقاه ، ويصرخ من يعترض طريقه .

آل البيت ملكا خالصا للضبع ، لا منازع له في مسطوته عليه . وأفراد الأسرة صرعى ذهول مطبق . الأبناء يتصارخون خائفين ، وكثيرا ما هبوا فزعن من كابوس الضبع . تندب الأم غنور حظها ، وتتسامل : لم كل هذا البلاء ؟ ثم تعود تفرع زوجها من هجرة خدمة المستر ، واتباعه لمشورة عقله التي جرت عليهم الولايات . وهم ينحطون من حفرة لأخرى مذ تركوه واعتمدوا على أنفسهم . والأب في كل ذلك ساهم لا يملك ردا يضرب أحاسا بأسداس . يجاور نفسه ويتسامل : ما هذا البلاء المتجدد الذي يجل بنا ؟ ما الذنب الذي اقترفته كي أدفع عذابي ثمne ؟ لم ابتليت وحدي دون خلق الله ؟ ودون بيوت الناس أجمعين يؤلا القتل ؟ لم كل بيت وهب ماشية يرعاها ويغنم من عطاياها حتى اغتني ، وعاش منعا مرتاحا ؟ وأنا وحدي وأهل الذين ابتليتنا بحيوانات متوحشة متعششة لسفك الدم ؟ تهرب ولا تعلمش ، تأخذ ولا تعطى ، تغدر ولا تحفظ الجميل . وإذا به آخر الأمر يشك في عقله وإدراكه ويكاد يمنح لرأى زوجته ، بأن العيش تحت ظلال المستر ورعاية خنازيه ، كان يمكن أن يكون أكرم له ، وأكثر أمنا وخيرا من استقلاله بنفسه ، وأيضا ضمانا لإعالة زوجته وأبنائه .

وسط هذا الشلل الذي أعجز الراعي عن تدبير أموره مضى الضبع يطبع بالبيت وأمله تخريبا وتفتيلا . فكان أول ضحاياه رضيما بالمهد . إذ فوجئت الأم ظهيرة يوم بغم الضبع ملطخ بالدماء ، ولما خنت ما يمكن أن يكون ، وهرعت صوب المهد . صرخت ووقفت تندب وتلعثم . لم يمض شهر على هذه الحادثة حتى كانت الضحية الثانية أصغر الأبناء .

جن جنون الأب . تعاون مع زوجته وأبنائه ، حمل كل هراوة ، حاصروا الضبع ، شرعوا بمهاجمته ، حاورهم ، ناوروه ، وثب عليهم ، ضربه ، غرز أنيابه في ساعد أحدهم ، عاجلوه بالفريبات . تتابعت الفريبات . على رأسه ، على جسمه ، على قوائمه . وهن ، تهاوى ، سقط . أجهزوا عليه . تنفسوا الصعداء ، وهم يشعرون كأن طودا ثقلا انزاح عن صدورهم . لمح أحدهم خلال احتضار الضبع وهم يضربونه ، أن مؤخرته تنقلص . وأن رجله الخلفيتين تتباعدان كأنه يعاني من طلق . ردوا احتساجا الأخصاء لأحتضاره ، لكنهم سرعان ما تصارخوا ملهولين ، حين فوجئوا بمولود يتملص من مؤخرته . يجاهد للخروج من الجثة . غارت مشاعر العداة ، فاضت مشاعر الرثاء ، نسوا الشار والكراهة والانتماء ، فتحصوا أذرهم لاستقبال الوليد الجديد . تلقفوه بنفوس متسانية وحشية السلف ، أملة بصلاح الخلف .

(ولاة ثالثة)

جاء الوليد الجديد أملا ، لكنه لم يكن كالآمال السابقة ، لا بمهاجيتها ولا بقوتها . بل أمل ضعيف يشترع كذبالة هب خافت ، ليست فيه روح الحياة ، اليأس من تحفة أقوى من الثقة في حياته . وحتى إن تحقق فلن يزهو الكثير عما يطمعون بتحقيقه . لقد علمتهم التجارب السابقة أن يترثوا كثيرا قبل أن يقوا ، وأن يتفوقوا كثيرا قبل أن يبرعوا ، وأن يتخوفوا كثيرا قبل أن يأمنوا ، وأن يتاملوا كثيرا قبل أن يفرحوا ، وأن يعيدوا الحساب المرة تلو الأخرى قبل أن يعلنوا اطمنانهم ، فمن خيبة بعثرة ، لفجعة يشعل ، لمهيبه ضبيع ، تناقلت بهم الأيام ، فماذا يمكن أن تأتي به بعد ذلك ، ولم يعد فيها من ثقة ؟ إن التي نصبت عليهم كل ناكس مكر ، محال أن تهب غلخلا صالحا .

وإن جاء مثل هذا ، فبعد ماذا ؟ بعد أن انتزعت الثقة من كل قادم ؟ بعد أن امتلأت الأفواه بالمرارة ، وما عادت تستطعم أية حلالة ؟ كانت الفرحة حقيقية حين كانت الأمال بكرا والنفوس بكرا ، تفرح بأقل العطاء ، وتثني بكل المخولفات . لم

يكن الحلم ليخطي اللقمة الهائلة ، والنومة الآمنة . أما وقد أغمعت النورس بالباس ، وتحدثت الآمال ، فهيهات أن يطيب عيش ، ويؤمل ثقة جديد . فربما جاء من هو ألن من سابقه ، وحق الترجع على سالفه على ظلمه .

بدا « الفرغل »^(٧) في صغره كثير من أقرانه الصغار براءة وطيبة . منّت الأسرة نفسها باحتمال أن يكون هذا المولود مختلفا عن سابقه . تلاحت الأيام تطوى معها الأحزان ، التأتأت شقوق الجروح ، وسفت الريح على شواهد القبور ، لم يبق من وجع الماضي إلا ذكره ، الذي عولج بالثيريرات ، لكل فعل حثيائه . ولكل فاعل ظروفه . الجرم الحقيقي أن نأخذ برمتا بجريرة غيره . على المرء أن يبدأ بالصفع ، والمغفر عند المقدرة من شيم الكرام ، ما فات مات ، واليوم نبدأ صفحة جديدة ، وعفا الله عما سلف ، والسيان كفى بكس مساوى الماضي .

لكن النسيان كما هو نعمة فهو أيضا نقمة . ومن لا يتعلم من ماضيه لا يستقيم له مستقبل . والكرازة لا شك واقعة إذا تجاهلنا الماضي ، ولم نعتبر من أخطائنا . وأخطأ قاتل إذا اقرن بالغفلة وتكرر ، والثمن المدفوع من فاعله جزاء عادل يستحقه .

تسلل الأمل إلى أصحاب البيت مع براءة « الفرغل » وطيبته ، التف من بقي من الأبناء حوله ، أسبخوا رعايتهم عليه ، غافلين عن كونه ابن الأم القاتلة التي أزعمت روعي أنجوهم . ويرغم الحذر الذي امتلأت به نفس الأبوين . فإنيها لم يملكا إلا أن يحيطاه برعايتهم كأنه أحد الأبناء .

ويرغم أن « الفرغل » ولد مختلفا عن أمه . وذا شكل أكثر ألفة واستثناسا فإنه مع اشتداد عوده صارت تبدوعليه مظاهر جراءة غريبة . جراءة لم تتوفر في واحد من أسلافه ، لا في الصبي ، ولا في الثعلب ، ولا في العنزة . صار على صغره يهاجم كل من يقابله . وباتت الجسارة صفة مميزة له . لم يكن يهاب خطرا ، ولا يخشى مجهولا . يقتحم النار والناس دون تيبب أو احتساب . إزدادت غلوف الأسرة بملاحظة عشقه للدماء . إذ تعود الوقوف عند كل بقعة دم مختلفة من ذبذبات طائر أو دجاجة . يتأملها بكثير من السرو . ما لبث أن صار يفرض فيه لعقا . غير اللحوم التي كانت أمه تؤثرها على غيرها من الأطعمة . إلى جانب ذلك كانت ثمة تغيرات تطرأ على شكله . فقد رشق جسده ، وكث ذيله بطول ، وعاد أقرب ما يكون شبيها بالثعلب الجلد ، بفارق شدة عقوف أنيابه ، وحده غالبه .

أثارت هذه الملاحظة حفيظة الأبوين . صارا أكثر احترازا

على نفسها منه وحرصا على أبنائهم . خاب الرجاء فيه حين تمتشت القدوة في أعضائه ، وأصبح قادرا على الحركة ، بز سابقه شراسة وعفنا ، زاد عليهم باتيان أفعال لم يأتها أسلافه من قبل . لكن هذه الحيلة لم تجد نفعا أمام جسارته . إذ به يهاجم ذات يوم أحد الإبنين ويقتله ثم يأكله . فقد الأبوان عقليهما . هرا مهاجمته وقتله . كان قد ملك البيت وفرض عليه سلطانه . ولم يعد بالإمكان دفعه أو الوقوف في وجهه . فأتروا الإبقاء على حياة من بقي . أعلن عن المصاب . توافدت الناس تهزى أهل البيت في فقيدهم ، وتواسيهم في مصابهم مؤكدة لهم أن ما حدث ابتلاء من الله . وليس بالإمكان رد قضائه . ما كادت مراسيم العزاء تنتهى ، والناس تغادر البيت ، حتى فوجئت بصرخة بكر الأسرة وآخر من تبقى من الأبناء . حين هرع الرجال إليه كان كل شيء قد انتهى . وأشلاء الفق مبعثرة . بينا « الفرغل » يقف منتصبا في مواجهتهم ، شارعا أذنيه ، وكلما حاول أحد التقدم منه زام وهر وكشر عن أنياب صفراء ، ملطخة بالدماء .

توقف الرجال يتدبرون أمره . بمحاودة معاينته وتأمل ملاحظه . واستقصاء جرائمه . تأكد للجميع أن الذي أمامهم ليس « فرغلا » كما كانوا يظنون . بل هو « ذئب » شرس . نتاج آخر سفد على أمه الضبية .

(طلاق)

تشاور المجتمعون بشأن « الذئب » الدموى . نصحوا الراعي بأن أمر مقاومته عسير ، وإمكان طرده شبه مستحيل ، وليس أمامه إلا أن ينجو بنفسه وزوجته ، فيغادر البيت ويتركه للذئب ، ويبحث له عن مأوى آخر . فهذا الذئب المتوحش قد استمرأ اللحم البشري ، واستعذب دمائه . وما عاد بإمكان أحد استئناسه أو تحييده عما جبل عليه من شهوة للقتل .

انصاع الراعي لنصح الرجال . قرر وزوجته النجاة بنفسهما ، بعد أن تأكد لهما أن أحدا لا يستطيع الوقوف معهما في وجه الذئب ، مخلفين الدار بما فيها للذئب القاتل . تسللوا خلسة في منتصف الليل . أحكموا رتاج البيت عليه ، ما كادوا يتعدون خطوات وهما يتصبران على مصيبتهم ، حتى فوجئا بالذئب ذاته يخرج إليهم من أحد الأترة ، وثب عليها وطرحها أرضا ، مزق صدر المرأة بمخالبه فأرداها تيلا ، نش كنف الزوج وتركه يتخبط بدمه ، ثم هرب .

اجتمع الناس حولها ، يحاولون إنقاذها وتضميدها ، لفظت الزوجة أنفاسها ، وبقي الزوج بجروحه . ويعرود الأيام

مائل للشفاء ، وإن ظل معتل العقل ، مضطرب النفس ،
هائلا في طرقات البلدة بلا وعى .

(ضباع)

ذات أصيل والراعى يضرب في الأرض ملهولا ، فاقد
الرشد أو يكاد ، بعد أن فقد أبناؤه ، واغتيلت زوجته ، وضاع
بيته . يمضى مطرق الرأس ، فيصطدم عقوا برجل . يلمع
التماع حلقاته الأسود ، يتصعد بنظراته ملاحقا للبلدة السوداء
المنتهية عند حدود وجه أحمر مستفخ الأوداج تعلوه قبة سمنية .
يفاجأ بالمستر أمامه . يستند بيد على عكاز . ويمسك الغليون
باليد الأخرى . ويسمته تراوح بين الإشفاق والتشغى . تلتقى
نظراتهما طويلا قبل أن يتكلم . يجم كل منهما بالكلام ، لكنه
يتوقف . أخيرا يسمع الراعى صوت المستر ياتيه هادئا وانثقا :

— آسف جدا لما انتهيت إليه . كنت أتابع أخبارك أولا بأول
ينكس الراعى رأسه . ينظر في الأرض . يتمتم :

— الحمد لله على كل الأحوال .

ينكش المستر الأرض بطرف عصاه . يرمق الراعى من
تحت أهدابه :

— حلوتك كثيرا . هل تذكر ؟ كنت تعيش مرزوقا منعمًا في
كنفى . لكنك آيت إلا أن تركب رأسك وتستقل في حياتك .
فانتظر ما حل بك نتيجة اختيارك . بعد عشرات السنين أراك
أسوأ حالا عما كنت عليه يوم أن كنت تحيا تحت حمايتي .

يرفع الراعى رأسه نحو المستر . وعيناه متقدتان بالغضب
يمسك بتلابيب الآخر .

يزعق فيه :

— ما حل بي ليس نتيجة اختياري أنا . بل هو اختيارك
أنت . أنت الذى اخترت لى وخططت . أنا برىء مما حل بي .
أنا أردت أن أختار بنفسى مصدر رزقى .

تلوح إشارات غضب على وجه المستر بغير انفعال . يقلب
باطن كفه التى تحمل الغليون . يرفع حاجبيه وهو يحط شفثيه .
يقول بكبر :

— لا بد أنك جنتت . أو تظن أنى المستول عن ضواير تربت في
بيتك ؟

يصرخ الراعى وهو مطبق يديه على علق المستر :

— فى ببقى نعم . ولكنهم قبل هذا من نسل من اخترته
أنت ، وفرضته على . فكان أن عذبوني جميعا . وشردوني
وأضاعوني .

القاهرة : جهاد عبد الجبار الكبيسى

(١) الخرائق : صغير الأرنب

(٢) التروفل : ولد الضبع

قصته المفك

— آه .. — فبكائي الدهول والإطراق ... لست أدري كيف أشعر أن سأجد الحل إلى جوارك ... لست أدري كيف سيكرمني الله على يدك !

ولما أضفت هذا التعبير إلى ما استهل به كلامه لم يعد للكلام من معنى إلا أنني سأقوم بالكرم الوحيد الممكن لمن فارق الحياة .

ولم أخف ماقلكني من الهلع .

ودون أن أدري رحت أتلفت حولي في غيش المساء ... وإذا بالرجل تصدر عنه سخرية متوارية كمن يضحك من مخاوف

— أنا لاشيع ولا ميت ياسيدنا البك

أنا مجرد ضحية .. ضحية تمشي على أرض الفناء !!

وأقسم بمن جمعنا على غير موعد أنه كان على وشك أن يقذف بنفسه إلى النيل ليموت غرقاً ، عندما شاهدني أجلس في دعة ثم أشعل سيجارتي في هدوء وأتأمل الغروب كمن أودع كل عذاب البشرية الملعبة !

وأنه قال لنفسه فجأة :

— آه .. هذا رجل خلا من هموم الفاتين لا يبالي بالدنيا الفانية وكمن أحس بتغير شعوري نحوه لا حقي .. فوصف نفسه — بأنه يعد نفسه مثقفاً على نحو ما وهو يحفظ كثيراً من الشعر خاصة المراثي .. وقرأ معظم روايات الجيب أيام

التفت إلى السائل الذي قال لي : « تسمح تولّع لي » . ثم مددت يدي ليشعل سيجارته من لفافتي . وقد تصورت أنه سيفق إلى جوارى لحظة ثم ينصرف مسرعاً ليستروح نسيات المساء مع غيره من المتزهدين على كورنيش النيل .

وإذا بالسائل يقرب بوجهه مني ليشعل السيجارة التي كانت بين شفتي .. ثم يتهاوى على المقعد إلى جوارى كمن أصابه الإعياء .

وإلى جوارى أطلق نفساً من سيجارته ثم سمعته بعد ذلك يفر يسؤال .. لم يلبث أن أجاب عليه بنفسه .

والتفت إليه بنظرة عفوية .. وكمن كان يتظر أن تلتقي عينانا إذ به يسألني :

— وماذا يكون الإكرام الوحيد للميت لأمه اخلة ...

ماذا يكون الإكرام ... إن لم يكن دفنه ؟ نعم هذا هو الإكرام الوحيد لأي فقيد !

وأمسكت لساني .. عسى ألا يشجعه صمقي على الاسترسال في الكلام .. ولكنه استغل صمقي واسترسل في الكلام .. وإذا به يلاحقني بأنه يتوسم في من الكرم والصبر مايجعله لايجد حرجاً أن يفتح لي قلبه ..

وصادف أن أملت رأسي مصيحاً السمع .. وقد نذت عن صندري زفرة كمن يخشى أن تنبش آلامه .. فإذا به ينطلق كمن يواسيني قائلاً :

بعدا . . ولأنه وأسفاه لا يجرؤ على أن يعلن في الناس أنه مثقف !

ولولا تكاثف الليل لاكتشف دهشني من كلامه عن الشعر وروايات الجيب .

ولكني تمالكت زمام لساني حتى يكمل حديثه .

وأطال الرجل في وصف حكمة الخالق ، مؤيذاً كلامه بالآيات والنصوص الشعرية ، فالمرء خلق الخلق من الذكر والأنثى . . ثم خلق لهم واجبات لدار البقاء واجبات لدار الفناء .

أما أشغال دار البقاء فقد ترك تقديرها خالقها . . أما أشغال دار الفناء فقد أصبر على أن يأخذ رأيي فيها . . فسألني إذا كنت أرى مثله أننا جميعاً مجرد خدم !

طيفه نخدم أخرى ومهنة نخدم المهن الأخرى مهناً فرقتنا الأنساب والدرجات والثقافات ؟

ولما اطمأن إلى تجاهي معه عبر عن ارتياحه فسألني وهو يضرب المثل بمن سبقونا إلى العالم الآخر فسألني مستفسراً :

— من قام لهم بالواجب وهم يودعون الدنيا ؟

ولم يلاحظ تحفظي في الرد فأردف يون عن الحوار :

— اللهم إلا إذا قامت القيامة وأضحى لكل امرئ شأن يظنيه .

ولم يعد في الفاتنية من يقوم بالواجب . . أويكرم غيره . ! ! او كمن تعود ألا يؤليه سامعه الصبر وحسن الإصغاء حتى ينتقل عما يستهله به أفكاره إلى ذكر مقصده ، انطلق بعد ذلك :

— لا مؤاخذه هناك من المهن . . مهن لاتعامل مع الأحياء . . حكمة سيدك !

وهي فانية (مثل التي نسعى فوقها) لسنا في النهاية إلا أموات أولاد أموات ، لكن ماذا تسمى هذه المهن — ألا تسمى شغل مثل باقي أنواع الشغل ؟

ومن يقوم بهذا الشغل . . ألا يقوم به متعهدون مثل غيرهم من المتحمدين للصناعات الأخرى . أليسوا مثل سائر أبناء آدم ؟؟ طائفة أوعائلات وإلا فمن يكون هؤلاء — هل هم من صنف آخر . . . من ألبان مثلاً ؟

ولما أوغلت في الصمت مال نحوي ثم هس :

— لا مؤاخذه إذا كنت تسببت في أي إزعاج . . لقد تجرأت على كرمك وحسن إصغائك . . أقصد دون سابق معرفة .

ولما طيبت خاطره بتمتعات بما يقال في تلك المناسبات أخرج

علية مسجأوه وقدم لي لفافة ثم تناول أخرى وأشعل اللفاتين ثم قال :

— لكل مهنة ظروفها . . ويمكن ألا تكون المهن الأخرى غير مقفولة على أصحابها مثل مهنتنا . . لكن المكتوب !

بخنتا ، فالفاتية مقفولة على أبناء آدم عموماً . . ومهنتنا مقفولة علينا بالضبة والمفتاح . .

وعندما تتأمل المسألة لا يملك المرء إلا أن يتساءل :

من يريد من البشر أن يصطحب بطلعة شيخ قراقة حتى لو كان أباً البركات

ومن يريد أن يشرف بمؤانسة حانون حتى لو كان أخاً الظرف والفرشة ؟

.. نحب سعادتك تصاهر لحاد قبر حتى لو كان هو روين هود ؟

ويبدو أنه رغم الظلام الذي كسا الدنيا والكائنات بظلمة واحدة . قد شعر بانكماش الفجائي . . فقد صمت لحظة كمن يجد في العذر . . أو يراجع نفسه فيما جرّئ إليه من حديث . . ولما تضاربت الأسئلة الخائرة داخل رأسه ظهر أنه ليس خبيراً فقط بالراجلين عن الفاتية . بل خبير كذلك بأحوال الأحياء الذين لم يرحلوا بعد ، فإذا به أسمعه يتحدث كمن يجيب على السؤال الذي جدد على شفتي :

— أما عن مشكلة الحرير . . فسأني أنا عن مشكلة الحرير . قمرات !

قل ملكات جمال ! لكن مادامت الحلوة منهم سلبية المتحمدين ليأهم فهي جنة وسلبية متهمدي الجثث !

ويبدو أنني تفوهت بما أسعفتني به ذاكرتي بما ورد في التراث من آداب عن عدم التنازع بالمهن والألقاب لأطيب خاطره وأخفف من انفعاله . . ولأساعده أيضاً على الإنفصاح عن مشكلته الخاصة التي أخذ يلف ويدور حولها — والتي يمكن أن تنتهي جلستنا دون أن يحقق الغرض من كل هذه المقدمات . . ولكنه لم يجهل لأطيب خاطره أو أشجعه فقد قال إن عمه كان شيخ قراقة النكية وأن أباه كان مساعد العم في القراقة — وهو مساعد لا يكاد يذكر بالقياس إلى وجاعة الشيخ وسعوطه . . وأن أباه — سيد عبد الله . . الذي كانت شهرته (الملك) ترك له مهمة مساعدة العم بعد موته .

ولم أتمالك لساني عندما انطلق يردد « الملك . . الملك ؟ »

وظفطن الرجل إلى ما أصابني من اضطراب ، أفلت لساني

بلهجة الاستنكار . . . وكمن تذكر أنه يتحدث خارج المهنة التي ينتمى إليها . . . وأنه لا بد أن يكون حذراً مع سامعه في استعمال المصطلحات والأسماء التي لا يألّفها أصحاب المهن الأخرى . . . فقد أعاد كلامه خافضاً صوته كمن يهون الأمر على سامع مبتدئ فقال :

— ألقك عندنا في المهنة هو اختصار لكلمة المفككاف — يعنى الشخص الذى ينفك أربطة الجثث — بعيد عنك — بعد وضعها في مستقرها الأخير .

ولذلك كان أبى هو الفلك الكبير في قراقة عمى . ومحسوك الحلق الصغير بعد أن ورثت عنه المهنة .

وذرية العم من الإناث . . . لم ينجب الا بنتين أما أبى فقد أنجب الذكور وأنا أكبرهم !

وكان لا مفر من المجاملة . . . فجاملته بمجاملة الأحياء عندما يتعارفون فقلت تشرفنا بصوت حرصت على أن يكون مجرداً من أى تعبير يفسد الظن به . ورد تحيى بأحسن منها ثم استطرد كمن رفعت الكلفة بيننا :

— ولكى يؤمن العم مستقبل البنات . بنى لمن بيتاً في العباسية ولا أكذب فأقول لك إنه سراية . أوفيلاً . لكنه طابقان . . . لكل بنت دور فسيح جهزه الشيخ جهازاً يفوق متاع بنت أى عملة . . . أو عافط .

وهذا يعنى أنه ليس مطلوباً من أى عريس يتقدم إلا مهنته الشريفة طبعاً ثم اسمه المحترم . . . وغير مطلوب أى شيء بعد ذلك إذ حتى ثياب العريس غير مطلوبة !

ولما كان يقصد التفكه بجملته الأخيرة فقد ضحكنا معاً !

ونحنس المتحدث بعد ذلك في وصف جمال ابنتى عمه . . . فالكبيرة لا يقل جمالها عن جمال ملكات المسابقات . أما الصغيرة فكان يسميها أميره أمير — أيام كانت هذه الممثلة فتاة الصفحة الأولى للمجلات المصورة .

وحكى لى كيف رزق الله الكبيرة بالعريس الذى يحقق أحلامها — فهو من خارج المهنة :

— كان مجرد ميكانيكى سيارات لكن ربنا فتح عليه قاصيح تاجر سيارات من جميع الماركات . لكن تقول ليه في المكتوب . . . لم يكمل ستة أسابيع زواج تقول ليه في المكتوب ياسيدنا البك ؟

وأيضاً تقول ليه في ألسنة الخلق . وقاحة شقيقته . . . عل الأربعين كانت حاته قطعت رجله .

— قطعت رجله ؟ قطع ؟

— أقصد طرده . . . قذفت له ملبسه من البلكونه

— سبحان الله .

— يعنى تزوج وعيشه أبه وزوجة حسنة . لا داعى إذاً لما

اسميته حضرتك التناذب . أو بالبلدى (التريقة) . العروس تقول لمن : أنتن مدعوات عندى على العشاء ، يضحكن قائلات (هل ستعملين لنا خافقة) العروس تقدم لمن شربات فتسخر إحداها مع الأخرى (تعيش انتى ياروحى هو المرحوم كان شربتل ؟)

وكله كوم وكلمة (بالميت) ياسيدنا البك . بالميت يكلفك كيت وكيت !!!

بالميت تدفع كيت وكيت !!! — بالميت بعد ساعة والا اثنين !!! ولا أطبل عليك كشفاً مع بنت عمى برقع الحياء فكشفنا لهم أن أمى وإخوتى برقع الحياء . . . وعلى الأربعين تم الطلاق

وتحالك أنفاسه ثم أردف :

— وفات على أن أقول لك إن زواج الكبيرة جعلنى أكاشف الصغيرة بجسدى لها ، ولما كانت تتطلع إلى الزواج خارج مهنة المتعهدين فقد حرصت على أن ألقنها العبرة بعد طلاق أختها (الكبيرة) . ومات عمى بعد الطلاق . . . فلم يعد غيرى يرث مهنته وألقت نفسى رجل الشغل — بلاقافية — ورجل البيت .

ويعد روح يامفك تعالى يامفك أصبحت المعلم حسن .

وانتظرت مرور السنة وفاسحت الأم في زواج الإبنه الصغرى . . . لكن أصبرت الأم على زواجى من الإبنه الكبرى . . .

— تقصد المطلقة ؟؟

— نعم راسها وألف سيف ألا يكون زواجى إلا من المطلقة .

— والحيرة . أقصد الإبنه الصغرى ؟

— . . . آه تريد مت الحسن والجمال أن تعيد تجربة شقيقتها . فطلبت إلى أن أغير الزنى الذى عرفت به . . . والذى ورثته عن أجدادى . . . وبعد أن غيرت ثيابى ولبست أفندى كما ترى . . . طلبت إلى أن أغير مهنتى . . .

— هذا يعنى أنها تحب شخصاً آخر !

ألم أقل لك إن الله سكرمكى على يدك . . . قلت لنفسى ولم كل هذا ؟

ويبقى وبينك ، عشتنا في القرافة أنا وأمي وإخوتي الذين
أريهم أصبحت لا تسرع عذراً ولا حبياً ، قلت لنفسي : (لقد
تساوى في الثرى راحل غداً وماض من اللف الستين)
.. وما رأى الإبنه الكبرى ؟
.. تستطيع أن تقول إن الكبرى جربت حفظها خارج
المهنة ..
أما ست الحسن والجمال فهي تريد أن تعيد مجد المثلة أميرة
أمير .. ألم أقل لك إنها تشبهها الخالق الناطق ! فقلت ليتغمدنا
من بيت الموق !

القاهرة : أمين ريان



قصة أرض الغريبة

وسطها : فقاموا يلوحون بأيديهم ، ويدفعون العربة المائلة بعيداً عنهم .

وهامى أول دور العزبة ، حيث يسكن البدو الذين يسرحون بالأغنام من الصباح حتى الغروب ، وقد خرجت نسلوهم وعيالمهم ليقتفوا تحت شجر التوت الصغير لينظروا إلينا ، وأمس ظلت على صمتها الحازم ، وزجاجتنا الزيت ازدادتنا التصاقاً في حضنتها ، بعدها نظرت إلى أعلى قليلاً لتقول لنا : استعدوا .

وأنا كنت قد تأهيت بالفعل ، فهذا هو جدار الدار الذي تطل طاقاته الضيقة المعتمة على ساحة البدو ، ومررنا على شبك حجرة الفرن الذي سود الدخان قضبانه والقش المدفوس في إحدى طاقاته ، ومررنا على شبك الحجارة التي يفتح بابها على الجمرن وعلى شجرة الكافور المعجوز ، وشد الحوذى لجام حصانه ، وقال بعد طول صمت : هو ووش . ثم شد اللجام مرة أخرى ليُدخل العربة ما بين الدار ، وسوز الجامع الذي لم يكتمل بناؤه .

وأمام الباب كان أبي يفتش الحصير وإلى جواره زوجته واثان من رجاله ، والمنقد ، والصينية عليها براد الشاي ، وأكواب في قمرها تفل . وقام الرجلان ، وانجها إلى العربة ، وظل أبي جالساً مع زوجته فوق الحصير ، ومد « أبو سليمان » يده إلى أمي فأخذ منها الزجاجتين ، وركبتها أسفل الجدار ، ثم عاد ليمسك يدها ويساعدها على النزول ، وأمي لم تحاول أن تنظر

هامى العربة تنحرف عند « الهدار » وتمعل ظهرها للسكة الحديد ، يجرها حصان بأن هيكله تحت الجلد المشدود ، ينكت الهواء من منخاريه ، فيحرك التراب الناعم على الطريق ، وصاحبه يطفلق من جانب لمة ، ويضربه بالكرباج الطويل ، الرفيع الطرف فوق التوتوين الراكزين على جانبي الكتف ، وهامى أمي في المقدمة إلى جوار الحوذى قد كفت عن البكاء ، وجلست سارحة الفكر ، ثابتة النظرة ، لا يطرף لها جفن ، تحتضن زجاجتي الزيت المخلقتين بسداتين من قطع القوالب ، وأنا وأخوتي في أعلى الحمولة بين الأحقة والمراتب ، مستمتعين بنومتنا الوثيرة ، ويمتابعتنا للطريق بين الزرع والسكة الحديد .

وهامى الساقية التي تروى أرض الإصلاح ، بعدها سنمر على أرض « أبو عرقه » التي تقع على رأسها شجرتان كبيرتان تشابك أغصانها على الطريق ، وسأحاول أنا وأخوتي أن ننحني كثيراً فوق الحمولة حتى لا تحيطنا الأغصان ، نفترق الآن من مصلى « الفيران » التي يقوم إليها رجال العزبة كل صباح ، فيتعمرون على أحجارها ويرمون بأجسادهم في عمق الماء في غطس طويل تمتد ، تبرز بعدها رؤوسهم في شهقة ملفوفة ، تنثر الماء بعيداً ، ثم يخرجون إلى قش المصل ، فيترددون القمصان البيضاء ، ويمادون الجلوس على الأحجار ليلطفوا مؤخراتهم بالماء ، بعدها يؤدون طقوس الوضوء ، ثم الصلاة .

وانحرفت عجلة العربة الخشبية الكبيرة إلى حائط المصل الواطيء ، فأكلت جزءاً كبيراً منه مما أفزع الرجال الجالسين

إلى أبي أبدأ ، و « سيد الشراوى » ذهب إلى الجهة الأخرى من
العربة ليفك الحبال التي تجمع الحمولة تحتها .

ودخلت أنا وأختي وراء أمي إلى الدار ، وظل أبي مشغولاً
بالحديث مع زوجته ، وكان قد أدار وجهه ناحيتها حين اقتربت
أمي من الدار .

وقفنا في الصالة ، واستدارت أمي إلى ، وقالت بعصية :
يعجبك هذا ؟ لم يكلف نفسه القيام أو حتى الترحيب بنا .

ووقفت في مكان ، وتحركت أمي إلى السداخل ، تصالين
الحجرات ، وتحسب بكمها الدموع التي سالت بصمت هل
خديها ، ثم عادت إلينا وهي تحس وجهها كله بطرف جلبابها ،
وأشارت إلى الحجرة الأولى ، وقالت : هنا منضع الكتبات
وسرير الأولاد .

هذه هي الحجرة التي ساعدت فيها على الترابيزة الكبيرة لأذاكر
دروسي ، وهي الترابيزة التي جلبها أبي من دار العائلة ، بعد
أن قسم الفخس بين إخوتي الكبار ، وكانت تستخدم في
المطبخ ، زحفت عليها « فارة » النجار ، فأزالت طبقة الوساخة
التي أهدتها سقوط الطبخ ودخان المواقد .

وفي هذه الحجرة سأفرض أول رسالة أسلمتها من البنت التي
تقعد في الدرج الأول بجوار باب الفصل ، وأسأف أن
يكتشف أختي الرسالة ، فأجملها في الجيب الضيق للنبطون ،
وسأطوى النبطون ، وأجعله تحت رأسي طول الليل ، وسينام
« أبو سليمان » على إحدى كتبات الحجرة ، وأسهر مستأنساً
بشخيرته الذي ينطلق في سواد الليل ، وسيدخل ضيوف أبي هذه
الحجرة ، بعد أن يكسب القضية . ويخلصون حول صينية
الطعام يتحدثون عن الأرض ، وعن الزرع ، وأسأف أن
إخوتي ذات يوم - بعد وفاة أبي - لنقول لأهل العزبة ، إننا
قرنا أن ندع لهم قطعة الأرض مكان حجرة الجلوس لبيتنا
عليها المسجد بدلاً من الآخر الذي رفض أبي إكماله تخوفاً من
أبوت ، لأن أحدكم قال له : من أمي بناء مسجد اقتربت
نهايته .

وسار « أبو سليمان » وراء أمي بعد أن وضع القفص الذي
يمتوى المواوين . ونجاوزا حجرة زوجة أبي المفتوحة ، والتي
يسقط في نور نافلتها بياض الفرش والناموسية ، ويريق فيها
لمعان الدولاب ، والمصير الجديد ، وأشارت إلى الحجرة
المجاورة وكانت مظلمة ، لأن نافلتها الوحيدة ، مفتوحة على
زريبة الغنم ، وقالت : هنا نضع السرير الكبير ، والدولاب .
ستلد أختي التي تسكن المدينة إحدى بناتها في هذه الحجرة ،

ومن نافلتها الضيقة سيمر أختي الكبير ليلتي بـ « عزيزة »
البدوية ، التي تعود بختامتها من الزرع كل مغرب ، بعد أن
سمح لها أبي بأن تبيت غنماتها فيها ، وذلك نظير أجر يدفعه
أبوها . ومن نافلتها ، ستكتشف أمي نجيتهما المسمومة ، بعد
أن تساق أحد رجال العزبة حائط الزريبة ليلاً ، ووضع السم
للغنم كتهديد لأبي حتى يخاف ويرحل عن العزبة ، ولا يتعرض
لهم ، ويرفع يده عن القضية المرفوعة عليهم لشراء الأرض التي
تقع خلف دورهم بحكم الشفعة .

وبعد رحيلنا سيفرض هذه الحجرة « بدران » أحد رجال أبي
الذي طالبه بأن يأتي هو وعياله ليسكنوا هذه الدار ليرعى ماشيتنا
وزرعنا ، كما ستسكنها « أم عطية » التي طلقت من زوجها
راعي الغنم ، وطلبت العون من أبي ، فأعطاهم مفتاح هذه
الدار لترعى بقريتنا الوحيدة ، بعد أن رحل كل رجال أبي ، ولم
يتبق أحد يرعى الأرض ، وصار أبي يؤجر الأثافي كلما احتاج
لعمل في الفطس ، وستحول في النهاية إلى حجرة فارغة ،
مظلمة ، تجتمع على براغيثها المتوحشة حين افتحتها ذات يوم
لمعينة الدار ، لنعمل على تقسيمها بين الورثة .

وانتقلت أمي إلى حجرة الفرن ، التي ستأق إليها خالتي يوماً
لمعاونة أمي في الخبز ، وتبيت معنا على سطح فرننا ، كما ستأق
جدي ليقضي معنا سهرة طويلة بمحادثتنا عن أيامه البعيدة ، حين
قبض عليه مأمور المركز بعد أن فصله من مشيخة الغفر ،
وأيضع في يده الحديد ، ويرسله إلى المنفى في أرض سيناء ،
وستتحوط ذات ليلة حول المذبح الموضوع على أرض النافذة
لتتابع أخبار الممارك ، وستسمع فيها إلى خطاب التنحي ،
وسأبكي بعدها أنا وإخوتي ، وسيريت أبي على أكتافنا ، ثم
يمسح عن عينه الجفافة دائماً جمعة تجتمع على جانبي هنيه .

وغرجت أنا وأختي إلى الجرن فوجدنا الحواري و « سيد
الشراوى » قد أنزلا حولة العربة إلى الأرض ، وصارت العربة
فارغة وخفيفة ، يتحرك حصانها بين العريش البحرية ، وينفخ
في التبن الموضوع أمامه في جوال اتطوت حوائله ليكون تناوله
للطعام سهلاً ، وكان أبي - من جلسته فوق الحصير - يصدر
بعض الأوامر وأضعا ذراعه اليمنى على ساقه المثنية .

فتحت دولاب اللبن الصغير الذي اسودت خضرته
الثقيلة ، وفتلت بعض العصامير التي تلهو على الأرفف ،
وشممت في داخله رائحة اللبن المتعثر ، ونظفته بواحة بدى
من التراب ، وانتقلت إلى الدولاب الآخر ، وكان صغيراً أحر
اللون ، فشذت أختي بعيداً عنه ، وقلت لها : هذا دولاب .
قال : ولكنه دولاب أختنا الكبير .

مات زرعها عند الحافة من أثر الاستخدام . ومن طيور العزبة التي تستنطج - بعد أن نهجر الدار - أن تعبر سور الجرن ، وتساكن زرعنا ، في هذا اليوم أسكننا طرف المقياس من الجانبين ، ومسحنا الأرض كلها ، ثم عدنا لنقعد في ظلة التوتة صامتين تأملين يد « المسح » التي راحت تحسب الأرقام على الورقة الموضوعة على ركبته .

وسمعت صوت أبي يزداد عنفاً في الرد على زعيق أمي المنطلق من الداخل ، فابتعدت أكثر وسرت بموازة السور نحو القناة الصغيرة التي تقف على انحنائها الكافورة السرحة المرتفعة بعيداً بمحاذاة صناديق الغلال المنتصبة على سطح دار « عبد الرحيم » وتاملت الطحلب في الماء القليل الصافي الذي تهر علىه نسمة الهواء الخفيفة فيصنع أمواجاً صغيرة كالكرمشة على اليد العجوز ، ونظرت مرة أخرى جهة الدار ، ورأيت أبي يمد رأسه إلى الداخل ، ويحرك يده مهدداً ، وهو في قعدته مستنداً على الحائط ، والرجال يروحون ويمشيون رافعين الفرش من الأرض إلى حجرات الدار .

تحت هذه الكافورة سيفف الأخوان كل واحد منها في جهة من القناة بيد واحد منها عصا صلبة دقيقة ، ويد الآخر شرشرة ، ذلك أنها تقابل الليلة الماضية على المقهى في البلد ، وتقاتل لأن الأكبر كان يعاند في تقسيم الأرض ، وتعدي هل أنصبه الآخرين ، فقام بحرق الأرض المروونة للتقسيم ، ثم أطلق فيها المياه ، ولما سأله أخوه عن ذلك قاله له بتناد صلب : هي أرض أبي كما هي أرض أبيك .

ولما قال له : إننا طالبتك للتقسيم أكثر من مرة . أصر على صناعته ، وقال : لن أقسم هذه الأرض وسأترككم هكذا تنخبطون .

فإنهال عليه الأخ الصغير بالضرب ، حتى انفجر الدم من تحت عينه ، وتدخل الرجال القاعدون على المقهى قالوا : عيب أنتم إخوة .

وأولاد الأخ الكبير قدموا من الشارع رافعين العصي ، وأرادوا ضرب العم لولا أن منهم الرجال الغرياء ، ولما التقى الأخوان في صباح اليوم التالي وقفا على شاطئ هذه القناة ، وتقاتلوا مرة أخرى ، وسب كل منهما أم الآخر .

وسمعت صرخة أمي ، فنظرت فلم أجد أبي ، ورأيت الرجال يروحون إلى الدار . وذهبت إلى هناك ، ووجدت أبي يقف ناضر الوجه ، يركل أمي برجله ، وهي ممددة على الأرض ، رأسها على عتبة الحجرة ، مخلولة الشعر ، ويساق جسمها مبغفر في الصلاة ، وجلبابها محسور عن أفخاذها ،

قلت لها : من اليوم سيصير دولابي لأنه رفض المجيء معنا وفضل البقاء في دار جدنا .

وقلت لنفسي : سأرصد فيه كتبي وكراريسي ، وأعلق على بابهِ جدول المدرسة ، ويكون لي مفتاح أغلقه وأفتحهُ على مزاجي .

وفتحت أبوابه ، وجلست على الرف ، وقلت لأختي : أغلّقي على الباب ، وفرحت بالظلمة التي شملتني بالداخل ، وشعرت بأنني في عالمي الحبيب الذي أدخل فيه حين أسحب الغطاء على وجهي عند النوم ، ورحت أحلم بحياتي هنا ، وقلت : يارب اهدأ أبي واجعله يرضى عن أمي المسكينة .

وفرحت لما تصورت هذه الدار بعد أن تفرشها أمي ، وعندما يقبل الليل ستملأ القفل وتضعها في الصينية فوق مذود الحمار ، وتفرش الحصى أسفل الجدار . وتشتعل النار في التبن وسط الجرن لتطرد الناموس ، وستنهد جميعاً حول الطليعة ، تاكل وتتكلم ، وفي الصبح أرفع حقيبتي ، وأذهب إلى المدرسة مع أولاد العزبة اللذين سألعب معهم تحت نور القمر بين الأشجار الممتدة على جسر التوتة .

فتحت باب الدولاب . فرأيت بقعاً كثيرة من الضوء الملون ، ظلت لفترة حتى بهت ، واستعدت وضوح المكان ، برأيت زوجة أبي تقوم من جواره ، لتدخل من باب الدار ، ونزلت عن الرف ، ليرفع « سيد الشرفاوي » الدولاب إلى الداخل ، ومررت بالرف من أبي فسألني عن أخي ، فقلت له : رفض المجيء معنا ، فقال مغضباً : هذا أخوة دلع أمك له ، سأرسل له « أبو سليمان » ليحضره على ملا وشه . وبدأ في إطلاق الشتائم علينا ، وعلى أمي الدلوعة التي لم تحكم رباطنا ، والتي لا تعمل إلا على عصيانه ، والتمرد عليه ، وإنه منذ الآن سيصرف كيف يشكها ، وسمعت صوت أمي يزعج من الداخل ، تردد كلاماً غاضباً ومكتوماً لا تريد الإفصاح عنه ، ورد عليها أبي : خلل تبارك الأغبر يعدي

فتركته وسرت أقطع أرض الجرن متجهاً نحو السور الذي يسبح الزرع الأخضر الذي تبص أوزاقه من أعلاه ، وقعدت تحت التوتة الصغيرة التي زرعها أبي بعد اكتمال بناء هذه الدار ، ليجلس تحت ظلها كل عصر متأملاً « مارس » الأرض الممتد إلى أول أرض الإصلاح البعيدة المنتهية بصف غائم من العبل الطويل .

على هذه الأرض سأقعد مع أخوتي لأبي ذات صباح ، وقد أحضرنا « المسح » الذي ركن دراجته القديمة على جذع هذه الشجرة ، وقام بعد أن دخن الجوزة على مساحة الأرض التي

فجسرى نحو حجرة الفرن ، وأحضر بصلة فذغها عل
ركبته ، ثم قربها من أنف أمى التى انتفضت فجأة ، ثم سقطت
مرة أخرى فى الغيبوبة .

الفاهرة : يوسف أبوريه

فانحنيت عليها ، أجمع ثوبها المرفوع ، وكانت زوجة أبى فى
حجرتها تبدو مشغولة بعمل ما ، وارتقيت أنا وأختى عل صدر
أمى نهزها من كتفها ، فقد كنا نعرف أنها سقطت فى الغيبوبة
التي لا يستطيع أحد غير خالتي إفاقتها منها ، وصرخت فى « أبو
سليمان » : بصلة .. بصلة .



قصته الكلمات المنقاطة

— ١ —

تطلع إلى وجهي قليلا ثم قال :
— اعدلى مرة ثانية .
ابتسمت وتابعته بعيني وهو يدور بسيارته عائداً .

— ٢ —

في حوالي الثامنة مساء صعدت إلى ديزل التاسعة . مقاعد العربة كلها خالية ويجلس أحد عمال القطار على المقعد الذى يجعل رقم تذكرتي كان يأكل . أدار المقعد الذى أمامه ووضع فوقه طعاما . لم يكن من اللائق أن أطلب إليه الانتقال . جلست على مقعد بالصف الآخر ووجدت نفسى أتابعه . شراة غريبة استغرق كامل أيضا وكميات كبيرة من البجين والزيتون والطماطم والخبز والخيار . وكان صوت الخيار وهو يقضمه يضايقنى جدا . وحين انتهى من الخيار الذى أمامه أخرج كمية أخرى من حفية قماشية تحت قدميه . لماذا لم أبتعد ؟ لا أعرف . ظللت أتابعه حتى كادت ساعة كاملة تنقضى حاولت فيها ألا أنفجر غيظا من صوت قضم الخيار . . لكن ذلك كله انتهى ، وتنفست بارتياح ، ونهض هوليعد المقعد الأمامى إلى وضعه وينفض ما سقط فوقه من بقايا ، ويفادر العربة كلها . .

انتقلت . لم أجلس على مقعلى الذى كان يجلس فوقه ، بل على المقعد الداخلى المجاور للنافذة . وضعت الصحف التى اشتريتها من باحة المحطة فى الشبكة على ظهر المقعد الأمامى ،

كنت تعبت من المشى على الكورنيش طول النهار ، وكنت تقريبا شربت كل الهواء النقي الذى يدفع به البحر إلى الشاطئ . إنه يوم مميز أعرفه تماما . يوم خريفى طرى مبهج ، والنسمة الباردة التى تنبع مع المساء الآن ، أستقبلها بملابى الصيفية فيزيد انتماشى ، ويتركز التعب كله فى قلبي ، لذلك لا ألوم نفسى على ما فعلت ، وسوف أحدث صديقى بذلك . حين أقبله . لقد جاء فى الصباح الباكر وطلب أن أصحبه فى زيارة خاطفة :
— لماذا ؟

— أنت أصلا من الإسكندرية وتعرفها جيدا .

ولأنه لم يكن هناك ما يشغلى فى القاهرة وافقت أنطلق بسيارته وأنا جالس بالمقعد المجاور له لا أتكلم . أشعل له سيجارة كل عشر دقائق تقريبا ، وأحيانا لنفسى .
فى كافيتيريا هابى لاند فى طنطا جلستا . قال :

— أريد أن أعود .

— لكنى هيات نفسى لأقضى اليوم فى الإسكندرية .

— اعدلى يجب أن أعود .

— ليكن

وما إن جلس بالسيارة حتى سألنى :

— ألن تعود معى ؟

— لا . عُدّ وحذك .

و بدأت في حل الكلمات المتقاطعة جريدة المساء ، فهي تقريبا
أسهل ما ينشر في الصحف .

أنا أحب السفر في الديزل وأكره السيارات . في الديزل
تستطيع أن تتمدد مرتاحا على مقعدك ، وهو يجري تحتك
ويك ، وتستطيع حل كل الكلمات المتقاطعة بكل الصحف
فتقتل الوقت والطريق معا . يقولون إنك تستطيع القراءة في
الديزل أيضا . أنا لا أستطيع ، ولا أقرا حتى الصحف التي
أحل كلماتها المتقاطعة ، لذلك لا تجد معي صحف المصارعة ،
ليس لموقف ما ، لكن لأنه لا توجد بها كلمات متقاطعة . هذه
مسألة كثيرا ما فكرت فيها ، وكثيرا أيضا ، ويجد ، ما قررت
أن أرسل خطابا لكل حزب معارض أطلب فيه أن تتضمن
صحفهم الكلمات المتقاطعة وبالطبع لم أفعل .

منذ سنوات كنت أعيش في غرفة مفروشة بدير الملاك ،
وكان لي صديق يعمل بمكتب بريد بشارع مصر والسودان .
كنت أعطيه الخطابات التي أريد إرسالها لأي مكان في بده
مباشرة حتى أضمن وصولها . الآن أعيش في المهرم وليس لي
صديق في أي مكتب بريد بالجيزة كلها . منذ عشر سنوات قبل
أن أترك الإسكندرية كنت أعيش في ضاحية المكس الجميلة
وألقي بخطابات البريد في صندوق معلق على جدار كازينو
زفير . في عصر أحد الأيام شاهدت الصبية والأطفال يفتحون
الصندوق من أسفل .

— حضرتك حاجز ؟

تساءل وهو يقف في الطريقة مبتسما ابتسامة واسعة وقد تألق
وجهه الأسمر بعفاه غريب . أدركت على الفور أنه حاجز
المقعد المجاور للنافذة ، هذا الذي جلست فوقه . قلت :

— أجل ، لكن هذا ليس بمقعدى .

ونفضت أنفقل إلى المقعد المجاور فاصطدمت فخذى بالذراع
الذي يفصل بين المقعدين ضابقتي الأمم .

— آسف . آسف جدا . القطار خال وسأجلس في
الحلف .

قال وتراجع على الفور لكني كنت تضايقت للغاية ، فأخذت
أرفع أشيائي من الشبكة لأضعها في الشبكة المجاورة وأقول
لنفسى إن مقعدا بجانب النافذة لا يجب التفریط فيه لأن
الإنسان يستطيع أن يضع خده على جانب القطار وينام . لا بد
إذن أن يعود هذا الشاب غريب الانتماء إلى مقعده ، فالركاب
يتوافدون الآن ، واقترب موعد المغادرة .

عدت أحل الكلمات المتقاطعة لكني وجدت أن جريدة
المساء قد غيرت نهجها فإذا بالكلمات المتقاطعة حافلة بأسماء

من نوع « ابن خوفو » و « أخت رمسيس » و زوجة الذى بنى
معبد الأقصر » و زوج حشيشوت » وقائمة طويلة من الأسماء
العائلية الفرعونية ، ولم أجد نفسى أعرف إلا اسم إله الشر
فكتبت « ست » وطويت الصحيفة . .

— ٣ —

— يمكن ؟

كان هو نفسه يطلب أن أفسح له الطريق إلى مقعده بعد أن
امتلا القطار بالصاعدين من محطة سيدى جابر . بدأ لي أيضا
شديد الألب ، لكن ما إن جلس حتى تناولت صحيفة
الجمهورية وبسرعة فتحتها على صفحة الكلمات المتقاطعة .
خفت . لا أعرف لماذا . أن يدخل معي في حديث من أى نوع .
هذه البهجة الشديدة التي تنتشر في عينيه ووجهه حين يتكلم لم
أعدها من أحد من قبل . لحسن حظى عاد بظهر المقعد إلى
الحلف وبدأ أنه سينام .

ابتعد القطار عن الإسكندرية كثيرا . العربية مضيفة
والحقول على الجانبين مظلمة ، وأنظر من خلف زجاج النافذة
فأرى خيالات يتكرر على الجهتين فأكد أصدق أن هناك ثلاثة
قطارات تجري متجاورة .

— يمكن الأهرام ؟

سألنى وقد قفزت البهجة العارمة إلى وجهه . فكرت ربما
هذا حاله دائما حين يتكلم . لكني لم أرد . أشرت إلى الصحف
التي بالشبكة فمد يده يسحب الأهرام وهدت أنا للكلمات
المتقاطعة . بسرعة انتهيت فطويت صحيفة الجمهورية وتناولت
الأخبار . ما كدنا نصل إلى دمهور حتى كنت انتهيت من
كلمات الأخبار أيضا فطويتها وتناولت مجلة المصور لكني كنت
في حاجة إلى سيجارة . ملدت يدى إلى حلبة سجائرى فوجدته
يسبقنى ويقدم لي سيجارة . رفضتها بشدة سخيقة تشي بأن
أقطع عليه كل طريق . ويأبى ، وربما خوف أيضا ، تراجع ،
لكنه لم يشعل لنفسه سيجارة . بدأت بحق أفضايق من سلوكى
معه ، ورأيت بعيد الأهرام إلى الشبكة ، ونمت أن يطلب
غيرها فلم يفعل . . .

فكرت في عتب اليوم كله ، وأنه ما كان حل أن آتى إلى
الإسكندرية أصلا ، لأنه في مثل هذه الأيام يمكن أن
يسقط المطر . لكني عدت للكلمات المتقاطعة حتى وصلنا
طنطا . .

— حضرتك من الإسكندرية ؟

سألنى باستحياء شديد . أجبت :

تأملت قليلا . قلت :
 - لن نجد ذلك في أى مكان .
 سكتنا قليلا . قال :
 - معك حق .
 وعدنا نسكت . وعاد هو يقول :
 - صعب أن يعيش الرجل في شقة ملك زوجته ليس
 كذلك ؟
 تحولت كيف أرد عليه .
 - أنا أعيش معها في شقة جميلة جدا .
 ظللت صامتا . ورايته يمد يده دون استئذان هذه المرة
 ليتناول صحيفة الأخبار . لاحظت أن أصابعه ترتعش وأن عرقا
 يغطيها حتى يكاد يتبلور في نقاط لامعة . وأشار إلى العناوين
 الرئيسية الجريئة . وقال وهو يكاد يبكى .
 - شُفّت ؟
 قلت .
 - شفت

الإسكندرية : إبراهيم عبد المجيد

- في الأصل . لكنى أعيش في القاهرة الآن .
 - مثل تماما . تصور لقد حضرت إلى الاسكندرية اليوم
 فقط .
 - أنا أيضا فعلت ذلك .
 عاد وجهه يتألق وقال :
 - لقد ركبت قطارا لعينا . تحرك من القاهرة في الثانية ظهراً
 ليصل الإسكندرية في السابعة والنصف .
 أدركت بحق حجم تعب . لم يكن لديه غير ساعة يقضى
 فيها حاجاته . فكرت في نفسى أنا المترف الذى أكملت الرحلة
 لمجرد أن أستنشق هواء نقيا . لكنى لم أشأ أن أتقدم أكثر
 فتناولت صحيفة الأهرام وبدأت أحل كلماتها المتقاطعة .
 - حضرتك ساكن فين ؟
 سألتى . أجبت :
 - في امبابه . .
 تألق وجهه أكثر .
 - هل أجد في امبابه شقة بألف جنيه !

قصته الكاتبة

الحاضرة الثانية . قلت معلّفا :

- مستوى لا بأس به طيب .

طمانتها ما دامت حاصلة على دبلوم الآلة الكاتبة باللغتين العربية والفرنسية . بدأ على وجهها الإحساس بالرضى . رأيت ألوانا تزعجة تتراقص في عينها ، فلم أملك نفسي . أسرعرت إلى مكتبتي وكتب خطابا مؤثرا في حوالى صفحة ونصف ، لصديقى عبد المؤمن ، مفتش اللغة الفرنسية ، ثم وقفته ووضعت أسفل التوقيع الطابع الذى يحمل اسمى . لقد حكى لى مرة أنه شيع من فتاة تعمل عنده ويريد استبدالها بأخرى ، فكتبت له بأن يطردها حال توصله بالخطاب ويشغل مكانها قاطعة التى تحمله .

طلبت منى كاساً ما ، فقتت وأحضرته بارداً . جلست فى مقابلتها أرغف ، أراقب عينها وشعرها وحركاتها ، زوجتى لا توجد بالبيت . لقد ذهب رفقة الخادمة لغرض حدثنى عنه البارحة . ومع هذا ، فإنها تروحنى . الهدوء تام . قاطعة تستغنى برأيتها . عطر غريب ، وجلسة تلبو معها وقورة . اضطربت أمام ما أظهرته من اتزان . حاولت من جهتي أن أحافظ على توازنى ، وأن أبدو فيها بحثنى مركزى من قيمة كرتيسى لمؤسسة تربوية أشرفت على إدارتها بعد شتات وتضحيات .

عينهاما تحولّوان ببطء من زوايا لأخرى . تحديق فى المرفأ الزجاجى . آلة التسجيل اليابانية . جهاز التلفزيون . حقيبة الأشغال . الأوراق على ظهر المكتب . أوانى الزهور الاصطناعية قنيت لروائها تصمم معى ، لكن لا أعصرف ما إذا كانت زوجتى مستقبل . ازداد ارتعاشى . أحسست أن الغرفة كذلك ترتعش . كل شيء يميل أمام بصري ، إلا قاطعة فإنها شائعة فى ثبات أسطورى . تنظر لى ، كأنها تستخف بى ، وبالمرتبة التى وصلت إليها بعد أن

لست من الذين يجنون روائع النساء العتبة ، ولكن كان من المفروض على أن أفتح لها الباب ، وأدعها تدخل بلا أى اعتراض ، شعرها طويل أسود ، عينها لامعتان . أنفها دقيق صغير . تلبو لى لباسها الأبيض كطالبة جامعية . صرقت من اللقاة الأولى أن لها ما يساعدها على النجاح . لكن أرويتها فقط ألا تبسم أمامه ، ذلك لأن لها لا يظهر قبح اتساعه إلا فى هذه الحالة . وأضعف الإيمان ، يمكنها أن تسر فمها بكفها حتى لا يتنبه لعيها .

كانت أمامى فى وضع رائع . تجلس على أريكة واسعة ، متكئة على مرفقها الأيسر ، مائلة بصدورها فى نفس الاتجاه ، مما جعل زحف مؤخرتها يعلو قليلا عن نصفها الآخر فوق الأريكة . إنه وضع مثير حقا ، ولكنى أخاف أن تفتح زوجتى الباب . هى التى قدمنتها لى يوم الأحد الماضى ، كتبت لإحدى الخادمت الفقيات ، عرضت على مشكلها وألحت فى أن أبحث لها عن حل ، أغلقت باب الغرفة . وتركتنى معها على انفراد . ظهرت لى ساذجة سهلة ميسورة برغم نظراتها القلقة ، إذ بمجرد ما أغلقت زوجتى الباب أخذت تستعرض أمامى أشياءها بلا تحفظ . ضيقت أعصابى ، وسألتها إن كانت قد اشتغلت من قبل ، فردت على قائلة :

- عملت أسيرعاً فى إحدى الشركات

- ولماذا لم تستمرى فى العمل ؟

- وقع لى سوء تفاهم مع أحد المسؤولين

- وهل اشتغلت بعمل آخر ؟

- مع أحد المحامين . فقط .

رأيت قطرات عرق على أنفها . أخرجت عن الفور منديلها وجففتها .

سألها عن مستواها الدراسى ، فقالت إن لها مستوى السنة

انفقت من أجلها أموالا طائلة . فانتة حقاً ! لكن سوف تفتح زوجتي الباب بعد لحظات .
اعتدلت فوق الأريكة التي اجلس عليها ، وقلت لها :

- يظهر أن الأمور عادية . كيف . استبلك الأستاذ عبد المؤمن ؟
ابتسمت وانضت معها بحركة خفيفة من يدها . رائع ! إذا كانت قد فعلت هكذا مع صديقنا ، فلأنها ستزيد من حظوظ نجاحها .
حركت حاجبيها واسترخت على الأريكة ثم نظرت إلى السقف وقالت :

- لم أر الأستاذ عبد المؤمن .

فقرت من مكان :

- هل كان غائباً ؟ والخطاب ماذا فعلت به ؟

ردت بملء ، وكأنها أدركت اضطرابي :

- الخطاب مازال عندي .

فحت محفظتها الصغيرة ، وأخرجت منها الخطاب . اختطفته من يدها وأخفيته بسرعة بين أوراقى . حدث الله على سلامة الخطاب المؤثر الذي كتبته عبارات قلباً يسرى مثلها :

- هل الأستاذ ؟ أوفى رخصة مرض ؟

قالت باختصار :

- لا أعرف .

خففت بصرها للأرض . نظرت إليها وأنا أتمجب من أمرها .
انتظرت حتى رفعت عينها وسألتها عم تحب أن أفعل الآن .
جمعت رجليها . ارتعشت . هل تريد أن تتصرف ؟ تساءلت مع نفسي ، وقلت لها .

- لاتعجل . اطمئن يا آنسة . إن هناك أملاً كبيراً في توظيفك سواء عند الأستاذ عبد المؤمن ، أو عند غيره . أنت لك مؤهلات تفوق التقدير سأنتصل هاتفياً بكل من أعرف . سأنتصل مباشرة بالأستاذ عبد المؤمن . إنه لا يرفض لي طلباً سأنتصل به حالا . لن يرفض اقتراحى . أو .. ربما .. سأحتفظ بك في مؤسسى ..
ضربت بكفى على مائدة أمامى ، وقمت واقفاً . ضابقتى وجود المائدة ، فدفعتها برجلى وتقلعت خطوة من فاطمة . وجهها مشع ورائحة العطر تفوح منها . ربما بدأت أحب العطر .
سألتها :

- ماذا قالت لك عنه الكاتبة ؟

لم أسمع جواباً منها . أخذت أدور في غرفتي ثم دوت حول أريكتها . كانت تتابعني بنظرانها . وقفت على كنفها ونأملت شعرها وعنفها انتقلت أمامها ونظرت إليها بخشوع . ثم قلت :

اطمئن يا آنسة : قاطعتنى بصوت هازى

- الكاتبة الحالية أجل منى فيها يظهر هل اطمئن مع هذا ؟

ضحكت فاطمة دون أن تستر فيها . تجمدت حركتى وفجأة أحسست أن رائحة العطر تختفى . ورائحة أخرى كريهة تنتشر في الغرفة شيئاً فشيئاً . وخلال لحظات قليلة شعرت أنها تمنعني من التنفس . توقفت فاطمة عن الضحك ، ووقفت دون استئذان ، ثم توجهت إلى الباب وخرجت .

لم أعرف كيف أقاوم هذه الرائحة . ولم أفهم ماذا عملت لي فاطمة لم أتمرض لأى استفزاز يقلق راحتي مثلاً تعرضت له اليوم . دنوت من النافذة . هل كانت تحمل سماً في محفظتها ؟ دوت من غرفة لأخرى . وكنت أشم ذات الرائحة . وأستغيث بصمت !!

المغرب : محمد غرناط

الارتطام بوجه النافذة

محمد المنصور الشقحاء

المجهولة .. الصوت يقترب وظل طويل يعترض طريقي ،
حبل متين سوف يشطرون إلى جزئين ، وإذا بالصوت بمسك
بيدي ، وانفرد الظل ليكون وسادة هوائية ، أخذت أتلفت
حولى . وإذا بها تقف في نافذتها تتأمل الفراغ .

أخذت الانفجارات المشعة تحيط بالمكان الذى أقف فيه ،
والمبانى تنهار الواحدة تلو الأخرى ، النافذة تتأرجع في مكانها
كصورة داخل بروج كبير معلقة بخيط واه ، أخذت الريح تهبها
وهي مازالت واقفة تتأمل الفراغ . الدمار سد الطرقات والبيار
المبانى ، بصمت غطى الفضاء غباراً بينياً نهر أحمر اللون أخذ
يتكون متجهها إلى المنحدر الذى أقف في نهايته بدون حراك ،
والظل الطويل أخذ يتقلص لم يعد له وجود . أخذ صوت النهر
يرتفع وهو يدفع أمامه ما استطاع حمله من بقايا ونفايات ، أشعر
بالأرض تحنى تحتى ، وسرى الليل في ملابسى ، شيء ثقيل
اصطدم بى ، أخذ يدفعنى إلى ما لا نهاية . تشبثت به حتى أبعدته
وأبتعد عن طريقه ، كان وجه النافذة ذات الشعر الذمى
والأنف الطويل ، والعيون التى تراقب الفراغ ، اهتز كل شيء
في داخل وشعرت أننى بحاجة إلى البكاء .

انفقت إلى وجه من بين يدي مبتعداً متخذاً مساره بين الأشياء
المندفعة داخل النهر ، أخذت طريقى بعكس النهر ، خطوات
شقت طريقاً سهلاً إلى قمة الهاوية ، رفعت رأسى متأملاً
السماء .. مازالت هناك نجوم تتلألأ ، ومازالت هناك نافذة
واحدة مضادة .

الطائف : محمد المنصور الشقحاء

تنتثر الطريق شظايا وينغرز في الأعماق ، مصل سموم
أخذت عوامله تمسك داخل الجسم التحيل ، ويهم الكون
ظلام دامس سرق حواس الكائنات ، فكان الصمت ، وحل
الفراغ الدامس ..

الريح هادئة وأوراق الأشجار الصفراء تقاوم السقوط ،
الساعة تشير إلى السابعة صباحاً ، نسيم بارد بلذع الأجسام
المتحركة في كل اتجاه ، ومذيع نسى أصحابه إفلاقه قبل النوم
يصرخ (غداة غد يتم عقد الاجتماع الثانى للجنة المشكلة
لدراسة احتمال فك الاشتباك ودفع الأطراف المتناحرة إلى
احترام وقف إطلاق النار وتخلق الثقة في نفوس الأفراد رغم
تبادل التصريحات) . عرك العربة يدار ، يصيح صوت اللهاج
وأنا داخل العربة التى أترقب أن تستعد للانطلاق .

إنها كالعادة تقف في نافذتها تتأمل الفراغ ، لقد تأكدت
مؤخراً أنها تنتظر خروجى كل صباح . أكّد ذلك تلصصى
المستمر للنافذة قبل خروجى أو تأخرى المقصود حتى أرى أثر
ذلك عليها . إنها تقف حتى تتحرك العربة وهنا تقوم بإغلاق
النافذة دون حركة تذكر .

الهم يشترفى ، أصول سرومية متآكلة تشرفت فيها نفايات
حشرات صغيرة تجاوزت انبهار الزمن فكانت حقائق الزيف
المرسمة خطى انبهار الحياة . الهلوة تأخذنى ، تزرع الخوف في
داخلى . إنما صوت غريب يصرخ باسمى ، يدعو إلى الحذر
والتوقف من الانزلاق السريع . الصوت يقترب وأنا أفكر في
مصدره ، أخذت خطوات تنظم متداركاً الارتطام بالنهاية

قصة عذتر

نشأ . أفتت على ضحككات زميلاني ، وجماعى صوت
إحداهن :

- أنت لا تعرفين عتتر جيداً .

بعدها تمودت رؤية ابنتى تركب فوق ظهره ، وأحياناً تشده
من ذيله ، وهو يتحملها صابراً دون تلمر .

وعندما تزورنا زميلة لأول مرة ، ندفع بها في طريق عتتر .
وتتصاعد ضحككاتنا من الفزع والاضطراب اللذين يتتابها .
ويعد أن تبدأ نضحكي لها عن خنوعه واستسلامه المعجيين .

وفى إحدى الليالي ، عند انتصافها ، سمعنا نداء أشبه
بالاستغاثة ، أسفل نافذة سكن المرضعات .

- يا ست الريبة . . حالة مستعجلة !

تخابثت البنات ، ولم ترد إحداهن . بعد قليل رفعت واحدة
الغطاء عن رأسها وقالت :

- دورك يا أبله نفيسة .

قاومت الكسل والبرد ونهضت . ارتدلت المريضة ، ووضعت
مغطى فوقها .

حبكت الغطاء حول جسد ابنتى ، وأوصيتهن بها .

لو كانت القراشة هنا . دائماً تغيب المجرمة عندما
نحتاجها . فهى من أهل القرية . وعندما يتقدم الليل دون
طلبات ولادة أو إعادة ، ننحني كحجر ألقي في ترعة .
رجوت الحفير :

بعد انتهاء العمل في العيادة الخارجية ، قرب الواحدة
ظهراً ، كنا نجتمع في قلب الوحدة الصحية ، بجوار
«الصوبة» ، نستمتع بأشعة الشمس المتسللة عبر تمرشة من
الأغصان الخضراء . نرسل الفراشة لشراء خبز ، من غيط
قريب ، وفى انتظار أوبتها نسمر بالسخرية من عتتر ، الرائد
بالقرب من أقدامنا . مستغرق قناعاً في عالم خاص به . ولا
تفلح مداخلات ابنتى الصغيرة في تغيير حالته . وعندما تنقل
عليه ، يفتح إحدى عينيه نصف فتحة ، كأنها يرى من
الطارق . ثم يغلقها ، دون حركة من مرقده ، أو حتى نية
كاذبة .

- من يرمزوك المهيب يا عتتر يظن شيخاً تحت القبة .

- يا أختى عمرى ما سمعته نبح أبداً .

- مسكين . . عازب . .

عندما حضرت إلى الوحدة ، بعثت رؤيته رعباً في
صدري . . كنت أغادر سكن المرضعات في غبشة المساء ،
لطلب ولادة عاجل . وعند نهاية السلم ، غاصت قدمائى في
لحم طوى .

صرخت .

ابتعد عن طريقى ، كأنه أحس بخطئه لاستلقائه في هذا
المكان ، ولم تصدر عنه أدنى بادرة غضب . ومع ذلك ظلمت لا
أمن جانبه ، إلى أن رأيت ابنتى ، وهى تلعب ، وتتب فوق
عتتر المستلقى . أوشكت أن أسقط في إغامة ، وقد أيقنت أنه

- لا أستطيع ترك الوحدة . ملك صاحب البلاغ .
تلفتنا حولنا . ابتلعت الظلمة .

وصف الخفير مكان البيت ، وطمأنني بأنني سأجد صاحب
البلاغ في الطريق . ثم قال ضاحكا :
- ملك عنتر . . .

ولحظت فجأة أنه يقف بجواري . عجبت . كيف لم أنتبه
لوجوده من قبل . لمحت عينيه تلمعان في الظلام . ولأول مرة
أتبين لونهما . خضراوان تشعان برقا كالفسفور . ولم أجد فائدة
من الكلام ، سوى إضاعة الوقت ، وهناك امرأة تعان .
حملت الحقيبة بالأدوات اللازمة ، وقلت في سرى : ما
جدواك يا عنتر ؟ ثم أقعقت نفسي بأنه (نوس) .

تبعتني عنتر . حاذانا بعد أن غادرنا الوحدة ، ولفتنا ظلام
كثيف . اقتربنا من جسر يقع في جانب من الطريق . وكان
قلبي يسرع في دقاته كلما مررت به ليلا . ولم أجد سببا مقنعا .
هل أخشى تربص اللصوص بجانيه كما يزعمون ؟ هل يرجع
ذلك لغموض المكان وإبهامه . . ؟ المهم أنني في كل مرة تخبطت
الجسر شعرت بأنفاسي تتلطف في ارتياح .

تخبطت الجسر . عدة خطوات ، وفوجئت بعنتر يقفز
أمامي . بان ناباه ، وزام في غضب . اضطربت قليلا . وبعد
أن تمالكت نفسي ، تبينت ذئبين أو ثلاثة ، لا أدري بالضبط ،
بانت أنيابهم ، واشتعلت عيونهم في الظلام . نظرت خلفي
بسرعة . أيقنت استحالة العودة . وكأنما انفرزت قدمي في
الأرض الطينية ، لم أستطع الجري إلى الأمام .

قفز عنتر عدة مرات ، بخفة ، وانطلق نباحه عاليا .
«يارب يسمعه رجل . . أوحى كلب . . »
لفنا الصمت ، وأدركت أن أحدا لن يهتم لإنباح كلب في ليل
الريف .

دار عنتر حولي . وقف متحفزا . أصدر صوتا سابت له
ركبتي . والبنات راقدات في دفة ودعة .

ابنتي لا تلدري عن شيئا . وامرأة تصرخ في انتظار من
يولدها . كشف عنتر عن نابيه . ارتعف جسدي ، وأيقنت أن
عراكا ضاريا سينشب .

ووضح من تحفر عنتر ونظراته أنه لا يتوقع مني أي تصرف .
فجأة قفز في مواجهة غريم . أصوات غريبة ، زججرة مختلطة ،
وعراك دموي . تمزعا في الأرض الموحلة .

لم أكد أعر حل نفسي حتى رأيته يقفز نحو غريم آخر .
زججرة خفيفة وصراع عنيف ، وبش في أعضاء الجسدين .

من خلال اضطرابي وجددني أجرى . . وأجرى . . في
الطريق إلى القرية ببلادة وذهول ، ساعدت في عملية الولادة .
بعد أن اطمانوا على الوالدة والمولود ، وكأنما لم يلحظوا شروء
ذهني من قبل ، سالوني .

وافقني بعضهم في الطريق إلى الوحدة . بحثا عن عنتر ،
لنرى ما ألم به ، دون جدوى .

وفي الصباح ، وبينما أتم إجراءات قيد المولود ، طلب مني
أبوه أن أسجله باسم عنتر .

لم أكد أفرغ حتى أسرعرت للبحث عنه في جنبات الوحدة .
في ركن منزو وقد ، وأثار الدماء على وجهه . فقد إحدى
عينيه . قدم أمامية مصابة بكسر وتمزق . جراح متناثرة في بطنه
وضلوعه . مددت يدي لأفحص جراحه . زام بصوت خافت .
فتح عينيه ببطء . شملني بنظرة ، وكأنما اطمان على شيء كان
يقلقه ، أخفض عينيه ثانية . ذهب إلى البنات ، لتفعل شيئا
من أجله .

وعندما عدنا . . علا جوهنا أسى عميق . وجئنا ولم نستطع
الكلام .

المصورة : فؤاد حجازي

قصته حوار من نصف الليل

— أجيث يا ولدى ؟

— نعم يا أمي

— الحمد لله

— أليقظك ؟

— لا .. كنت قلقاً .

أزعم أنني أعرف جيداً ما يقلقها . لذلك لم أسأله . بل أروح أخلع ملابس ، أضعها على الكنبه ، ألجها ، يتأكد لي أنها رثة .. والكنبة أيضاً . بسرعة أرتدى جلباباً من الكستور الرخيص ، أقرب من سريري ، أجلس على طرفه . وبسرعة تمسح عيناى الذابلتان

« وجهين لطفلتين نائميتين جوار أمي على سرير خشبي »
الطفلتان حفرت كل منهما اسمها بشكل بدائي ويمسار على خشب السرير . أجل بمسار .. هكذا قالت لي أمي ، وقد ضربتهما يومها على ذلك ، هكذا قالت «

« جدراننا مطلية بالزيت ، تنتشر عليها بقع سوداء »
« أرضاً متربة يستر بعضها منها حصير باهت من البلاستيك » تحطف عيناى المتعبتان الكلمات المحفورة على خشب سرير البتين .
تقف على الكلمات

« إيناس »

« هبة »

يحتاجني لثوان فرح عذب

لثوان يتأكد لي أن لوجودي معنى ما ..

ما زال يتساقط بحدة .. أعبر الميدان .

يطالعني شارع الشيخ قمر .. تحتويني موجة برد ..
أجري ، على الطوار الأيسر شجرتان غير مورقتين ..
الشجرتان ترتجفان .. أعبر إلى الطوار الأيمن ، ألح السهائ ..
ليست صافية .. مظلمة . الشارع خال إلا من صوت إيقاع المطر وهو يصطدم بالأسفلت . الإيقاع تزداد حدته .

ضوء مباغت ، يكشف الضوء عن بركة ماء جوار حافة الطوار ، الضوء لعينة تغرق كالبرق ..

ينفخى الضوء .. أجري .. أدخل من الباب الحديدي
الصدى الصخيم ، أصعد أولى درجات السلم .

يدب في قلبي رعب من شيء مجهول ، أحسّه وأخشاه دون أن أعرف كنهه .. أنفلت من الرعب ومن البرد والمجهول .

أخطف الدرج في رعدة ، أضغ الفتاح الصغير الأصفر في قف الباب ، يفتح ..

أحاول أن أتبين في الظلمة الأشياء التي أتبينها كل مساء .
الأنفاس الرتيبة غير المنتظمة ، تمتدات المعجوز الأم ..
تكف الأم عن التمتمة عندما تمس وقع قدمي على أرض الصالة ..

الصالة خالية إلا من الظلمة وسقط المتاع .
أدخل ، أتمسك الحائط بأصابع يدي اليمنى ، أضغط زراً كهربياً ..

تضاء الغرفة التي تطل على الشارع

وكانها تحدث نفسها تقول : « البنتان في حضنى ، البنتان
دافستان » .

الصمت يملأ جو الغرفة ، مرة أخرى كانها تريد أن تبدد
الصمت تقول :

« كأني أخرجتها من حضنى »
أقول :

— وكأني أتذكر لحظة الانفصال

— لعنة الله عليها

— كان الجو بارداً .. كنا في أول الليل

— ورمت لك بيتها

— نعم

— أمي أعطتني فعلاً ؟ تقول جارتنا إنها كانت تمارس
الخيانة

— حقيقة لم أرها

— أو يرى الرجل زوجته .. ! إن ذلك يتم كالاكتشاف
وزوجتك كانت تكرهك يا ولدى ..

— كيف عرفت ؟

— هي قالت لأختك يوماً ، وسألتهما أختك لماذا تعيشين
معه ؟

قالت بكبرياء أولاد الكلاب من قال إن هذه حياة ! ..

تصمت أمي للحظة .. يتابعني حزن .. أحاول أن أعرب
من كلامها في الخيانة :

— سأحكى لك عن الانفصال .. إنني أتذكر .. أتذكره
جيداً برغم السنوات الخمس الماضية ..

وأروح أحكي لأمي بصوت خفيض .. خفيض
كالمهمس .. تنام .. تملأني الرغبة في أن أهيئ للشارع

والميدان .. أن أصرخ .. لكن المطر مازال يتساقط بحدّة ..

القاهرة : حل عيد

تسألني أمي :

— أحضرت لك شيئاً تأكله ؟

أسأله :

— هل أكلت البنتان ؟

— نعم وشبعنا

تصمت لثوان : تستطرد : إن بنتيك تتعباني كثيراً

تصمت مرة أخرى .. تضيف : صحتي لم تعد تساعدني
عليها .. أنتهد رغماً مني .. بعد لحظة أطفئ نور الغرفة بعد
لحظة أخرى أقف ، أقرب من باب « البلكونة » تنزلني قدمي
داخلها أطل برأسي .

في الليل يبدو شارعنا قسيحاً .. شارعنا والميدان ..
فسيحان .. خاليان من العربات والناس ، أود لو أقف في
الميدان ، لو أصرخ كل ما بداخل لو تحرر منه ، لو أنثره في
الميدان والعتمة ليصعد للسماء حبي النظيف ، أحلامي
البسيطة ، رجاءاتي الخائبة .. حبي الذي لم يثمر في الأرض
أبدأ ..

أحلامي الضائعة دوماً .

رجاءاتي التي لم تكن تساوي عندها شيئاً ..

أقرر أن أهيئ إلى الشارع والميدان برغم البرد .

أعتدل .. أطل برأسي لثوان ، أسمع أمي تتأنيبني من
جوف الغرفة :

« أدخل يا ولدى .. أدخل وأغلق علينا الباب » .

أعود ثانية للغرفة ، أسمع صوت الطفلتين ، صوت نومهما
ومها في حضنى أمي .

سريري يلاصق سريري ..

كأن أحدث نفسي أقول : « الفراش بارد »



قصته اللعب بالنار!

نسيت أن أقول إنى على حظ من الوسامة .
كان الحديث يأخذ مجالات لا تؤذّن بها بداياته ، ربما كان
السبب أنى بعيد من سوء الظن ، وأنى أحسن الإصغاء ، وأنى
أشعر عذلى بالاستمتاع بما يقول .
تولدت عذلى رغبة فى تطوير هذه الأحاديث لكى تحدم هدفاً
(علمياً) .

لاحظت أن الأحاديث يغلب عليها جانب الشكوى : من
الغلاء ، من استغلال الناس للناس ، من انتشار الجريمة ، من
تربية الأولاد ، من المدرسين .

سجل حافل من الأمراض الاجتماعية والسياسية
والاقتصادية تتخذ منه المرأة وسيلة لتبادل المعرفة وتكوين
علاقات .

لو أنك وضعت إصبعاً ناعمة فى مجرى هذه الأحاديث
لامكن تطويعها وتلويحها ، والتحرك بها فى الإطار الذى تريد ،
دون مشقة ، ودون أن تثير شبهة .

كنت قد سمعت أن المرأة نار ، دخانها كثير ، لا تأمن أن
تتركها مشتعلة ، ولا يطفئها إلا الماء .

حكم ظالم ، لأنه يتناول بعض الظواهر ، ويترك جوانب
أخرى تقوم بها الحياة .

النار نور ، ودفعه ، وسلاح ، بدونها لا يتضج طعام ،
ولا تُشكل المعادن ، ولا تنشأ المعامل والمختبرات .

كبر الأولاد .. مانت زوجى .. أصبحت وحلى .
اعتزلت العمل قبل أن أبلغ الستين .. (سسويت
معاشى) .

مارست أمراض المشيب ، لكنى أحس بحيوية ونشاط
ورغبة فى بدء حياة جديدة أكثر انسجاماً مع طبيعتى ، وأقبل
على الاتصال (الحر) بالآخرين .

ظاهر أمرى الصرامة والجد ، اكتسبته من طريقة التعليم ،
ومن طبيعة الوظيفة ، ومن وراء هذا الظاهر روح مرحة ودود
تأنس إلى اللهو والمزاح ، وتخلق أسباب التعبير المقتنة المقيمة ،
عما يورس علامات استفهام رقيقة على وجوه المخالطين .

حين أعلنت تفكيرى فى افتتاح (مكتبة) تباع الأدوات
المدرسية والحردوات التى تلتئم حاجات ربوات البيوت
والأولاد - اتسعت علامات الاستفهام ، ونجمرت فى رموس
أولادى ، وتفجرت احتجاجات ومناورات .

ما كان شىء ليحول دون ما أردت ، البيت يبق ، والمال
ماتى ، ولا سبيل للحجر على تصرفاتى .

تعرفت إلى نماذج مختلفة من النساء ، كن أكثر المتردات
توكدًا ، أو كانت هن رغبة فى معرفة السر وراء اختيارى هذا
العمل الذى لا يتناسب مع مكانتى الاجتماعية وثقافتى التى
يمكن توظيفها فى أعمال كثيرة تدلّ دخلاً أكبر وتحقق طموحات
أرقى .

ثم إن النار اليوم بلا دخان ؛ بفضل المتوجات البترولية ،
ويمكن التحكم فيها عن طريق الأجهزة المنزلية الحديثة .

قد نتحدث عن انفجار الأنابيب ، أو عن صعوبة الحصول
عليها .

وقد نتحدث عن المذاق الخاص لأطعمة النار النباتية .

على أى حال ، فالأمان أيسر مع الأجهزة الحديثة والمرأة
العصرية ، إذا كنت تعيش بروح العصر ، وثقافة العصر .

من الخطأ أن نتعامل مع الأجهزة الحديثة بأخلاقيات قديمة ،
وبمارسات متوارثة .

هذه المرأة التى تتمتع بالمعرفة العصرية ، وتعامل مع
الأجهزة العصرية ، فى البيت ، وفى الشارع ، وفى المصنع ،
كيف تتعامل معها كما كان يفعل الآباء والأجداد ؟

مازال الرجل ، أو أكثر الرجال فى بلادنا ، يعيشون الحياة
(الخاصة) بنفس الطريقة التى عاشها الأسلاف منذ ألف
عام ، أو منذ كانت هذه الحياة .

بل إن هذه الحياة (الخاصة) ما زالت الصادات والتقاليد
البالية تكتنفها ، وتشوه معاملها .

من هنا لم تكن صعوبة ما فى الوصول بالحديث إلى

ما لا يتوج به المرأة لزوجها ، وهل تخفى المرأة إلا على
زوجها ؟ !

المهم أن تكون موضع ثقة لتصبح وعاء جديداً تخزن فيه المرأة
أسرارها . من طبيعة المرأة أنها تحب الانتفاع بالاعية
الجديدة ، كما أنها تحب أن تكون وعاء جديداً .

وكان أن انتفعت بمعلومات هذه فى كشف مغاليق تلك ،
وأنا حريص كل الحرص على ألا تتمزق الخيوط فى النسيج
أو تتعقد .

صار النسيج وداة أخرى يلبسه .

نسيت أنى بلغت مرحلة (المشيم) ، وأن النار ترعى فى
المشيم بالسنه حداد .

قالت : كأنك تدعونى إلى نفسك .

قلت لنفسى : إنها حية تسعى .

قالت : الحيرة تزيد الطبيعة قوة .

قلت لنفسى : إنها حية تسعى .

قالت : ولم لا أدعوك إلى نفسى ؟

قلت لنفسى : أضغط على صمام الأمان .

.....

جعلت أبحث عن الصمام دون جدوى !!

د. أحمد كامل

قصته كانت هناك امرأة

الذي تحايلت وناورت من أجل أن أحصل منه على جواب شافٍ لسؤالي ولكن دون جدوى ..

كانت القصة قد ابتدأت منذ أن جلست على مقعدي هذا وأخذت أفتح أدراج المكتب الفارغة لأضع فيها أوراقى وحاجاتى .. لم ينظر هو إلى قط ، ولا سألنى أن كنت أحتاج شيئاً أو تعوزنى مساعدة .. كل الذى فعله هو أنه رحب بى بكلمات مقتضبة ثم ألقى بظهره إلى الوراء ، وآل كل شىء بعد ذلك إلى الصمت المطبق .. أما أنا فقد وجدت نفسى مسؤولاً عن فعل شىء ما لقطع دابر ذلك الصمت اللعين ، فأخذت أنتهجن تارة وأسعل تارة أخرى ، وأقول كلمة تعجب أو جملة لا معنى لها فيخرج صوتى متحسراً وينبجس فى داخل شعور بالندم لأن تكلمت حتى كفتت عن ذلك كله وانهمكت أنظف الأدراج الفارغة وأعيد ترتيبها .. كان ثمة رقائق خشبية خلفتها مبراة الأقلام .. وعلبة دبائيس مستعملة .. ومسطرة مكسورة .. ووصولات قديمة مزقتها ورميته فى سلة المهملات بعد أن قرأت الاسم المثبت على بعضها : « سعاد أحمد الحكيم » وقلت لنفسى « هذا يفسر وجود المشط الصغير تحت السورق الذى يسطن جوف الدرج الأوسط » .. ثم وضعت المشط على المكتب ورفعت نظرى إلى السيد « محمود » فراكبته وهو يحرك مفتاح المروحة وسمعت طفتين متتاليتين ثم قلت له وأنا أفرش يدي على طرلهما حتى لا تتطاير الأوراق من أمامى :

— من كان يجلس قبل على هذا المكتب ؟

قبل الساعة التاسعة بدقائق .. دخل علينا « أبو جاسم » حاجب دالتنا وتوجه كعادته عند دخول الغرفة إلى « محمود » زميل فى العمل أو على وجه الدقة التى يفتضيها السلم الوظيفى : رئيس الشعبة التى أعمل فيها ، ناوله رزمة البريد ثم دفع لى بواحدة أخرى وخروج . وانكببت على المعاملات أفرزها وأؤشر بعضها بالقلم الأحمر ، وأدون على بعضها ما يجب أن يتخذ بشأنها من إجراء .. نظرت إلى « محمود » فراكبته يلقى بظهره إلى الوراء ويرفع نظارته السوداء الثقيلة عن عينيه ويضعها فوق كومة الأوراق الموجودة على مكتبه .. كان غارقاً فى الصمت وهو يتخذ جلسته المبهودة تلك عندما يريد إراحة نفسه بين تحرير كتاب رسمى وآخر . وقلت لنفسى « ما أحكم مغاليق الكلام عند هذا الرجل ! » فهو لا يفتح فمه بالكلام إلا على مضض .. حتى كنت أشفق عليه من عناء الإجابة عندما يراجع أحد باستفسار ما أو أسأله أنا عن فحوى كتاب رسمى .. وقد أيقنت منذ اليوم الأول الذى استلمت فيه عمل فى شعبة الأوراق كيف يمكن للكلام أن يكون عبثاً ثقيلاً لا يمتلئ من كان مثل « محمود عبد الرازق » زميل فى الغرفة وفى الصمت الخلد الذى لم أختره يوماً ولكنى ارتفضيته مكرهاً .

مددت يدي إلى الدرج الأوسط للمكتب وأخرجت الطرف الأسمن الصغير ثم استقرت نظرة إلى محتوياته : — المشط الصغير .. والدبوس الأزرق .. والزر الأبيض .. وقنبينة العطر الفارغة .. والفص اللازوردى — وتذكرت اليوم الأول الذى باشرت فيه وظيفتى فى تلك الغرفة ، ومع ذلك الرجل

فالتفت إلى ولم استطع أن أميز من خلف نظارته الداكنة إن كان ينظر إلى وجهي أو إلى مكان آخر .. ثم قال :

— لا أدري .. فانا قد باشرت العمل في هذه الشعبة قبلك بإيام ، وكان مكتبك فارغاً حينئذ .

وهيمت بإطلاق كلمة تعجب لمعرفي بأمر انتقاله إلى الشعبة مؤخراً أردت بها حثه على المضي في الكلام .. ولكنه حمل مسودات الكتب الرسمية التي حررها وخرج .. وما أظنه فعل ذلك إلا ليتخلص من امتداد الحوار بيننا .. ولعله فكّر مع نفسه إنه لمن سوء حظه لذلك اليوم ألا يجدوا مكاناً آخر ، يداوم فيه موظف جديد في يومه الأول ، سوى ذلك المكتب الذي يقاسمه الغرفة وأصعابه منذ الصباح وحتى الظهيرة .

والتفت إليه وهو يخرج فرائتي يتوجه إلى غرفة الطالبة غير عاين من حوله على الإطلاق .. وجدت أنا إلى أدراجي أرتبها وأنظفها .. وأثارتني أشياء أخرى وجدتها بين طيات الأوراق المغلفة للأدراج : دبوس شعر أزرق .. وزر قميص أبيض .. وإبرة خياطة وقنينة عطر فائقة .. وكيس أسمر فارغ مكتوب عليه بخط جميل أسماء مؤنثة ومذكورة تقابله مواهيد وأرقام رجحت أنها تعود إلى اشتراك تلك الأسماء بسلسلة شهيرة .. وبيحت عن اسمها بين الأسماء فوجدتها بمجلد الرقم الثامن وقد كتب أمامه « آب : ٢٥ » ثم وجدت كيساً آخر من النايلون ظننته فارغاً في البداية وكنت أرميه مع الوصولات الممزقة إلى سلة المهملات ، ولكن سرعان ما اكتشفت ، بعد أن ارتطمت أصابعي بشيء صغير صلب غيباً بداخله ، أنه كان يحتوي على فص مستطيل أزرق يورهم أول الأمر أنه من اللازورد الطبيعي ، ولكن خفة وزنه ونعومة ملمسه سرعان ما دلّني على أنه تقليد متقن للحجر الكريم .. كان شيئاً صغيراً في غاية الجمال .. لم يكن أكبر من حبة اللوز ولا أثقل منها .. ولكن زركته المشاة بعروق سوداء صغيرة كانت تضفي عليه رونقاً خاصاً ومتميزاً .. وقلت لنفسي :

« يبدو أن سعاد هذه ذات ذوق رفيع »

ووضعت الفص مع باقي الأشياء التي وجدتها ، المشط والدبوس الأزرق والزر الأبيض وإبرة الخياطة والفنينة الفارغة ، على المنضدة ورحت أفحصها بإمعان .. قلبت المشط بين أصابعي ووسمت برأس الإبرة مريعاً على شكل نافذة فوق سطح المكتب الجلدى . وقرت القنينة الفارغة من أنفي وتفتست بعيني ، أغضضت عيني وأنا أعب من رائحة القرنفل المنبثة من تلك الزجاجة الجميلة الزينة بشرط ذهبي رفيع ..

أعدت الزجاجة إلى مكانها .. فرائيت « محمود » يدخل إلى

الغرفة ويتوجه إلى منضدته .. ولم يلتفت هو بإعجابي ولكني أحسست أنه ينظر إلى من خلف نظارته السوداء ، وأنه ربما كان قد دفع بحدقته إلى أقصى اليمين من أجل أن ينظر إلى دون أن يلتفت .. فلملمت الأشياء الصغيرة من أمامي ووضعتها في الظرف الأسمر ذي الأساء وأعدته في الدرج . ورسرت أرتب أشتائي في محلها بعد أن عدلت عن قرارتي بأن أستبدل بالأوراق القديمة المبلطة للأدراج أخرى جديدة ونظيفة .

ومنذ ذلك اليوم أخذت أرسم لسعاد أحد الحكيم في تخيلتي صورة تلامم الأشياء التي وجدتها في الدرج ، فقد كنت دائماً أظن بوجود علاقة حميمة بين الرسامة ورهافة الحس وبين الاعتناء بالمخصوصيات واقتناء الأشياء الجميلة . وقلت لنفسي « يشير الدبوس إلى أن شعرها طويل .. وقنينة العطر إلى أنها أنيقة والمشط إلى أنها جميلة .. أما ظرف السلفة وإبرة الخياطة فلربما يرجحان أنها متزوجة ! وكان على في اليوم التالي أن أناور وأتحايل من أجل إعادة السؤال الذي طرحته على محمود في اليوم الماضي بطريقة أخرى عسى أن أحظى منه هذه المرة بالجواب .. وتظاهرت أمامه برغبتني في معرفة أوليات بعض المعاملات المستجدة على .. ونجرت وسانتة .

— ألا تعرف أين ذهب الموظف الذي سبقني ؟

فرفع إلى نظارته السوداء ، وأنا لا أعرف أين ينظر بالضبط ، وقال بالقصص :

— لا أدري . اسأل الذاتية .

فقلت لنفسي « حسن إذن . أخلق في وجهي بابه . وفتح لي باباً آخر ! »

وكنت أحياناً أضع الأدراج من أجل أمر ما فاتوقف قليلاً قبل أن أغلقها لأجمل النظر في الورق القديم الذي يطنها .. كان لونه الوردى قد بهت قليلاً ، والشخبطات التي عليه قد حال حبرها .. وكنت أحاول قراءة تلك الشخبطات : بعضها أرقام تلفونات وبعضها خربشات من ذلك النوع الذي يكتب أثناء الاتصالات الهاتفية « .. ألر .. هساي وين .. أي ميخالف .. لا ماكو .. هوة آتي .. دقيقة » وكلمات أخرى كثيرة ومتفرقة لا تكون مع بعضها جملاً متين ولا ترضي فضولي لمعرفة الكثير عن تلك الأنسة .. أو السيدة .. التي تركت لي ، وكأنا عن عمد ، كلماتها وأشباهها وسورة الفضول التي تلبستني منذ اللحظة التي وقعت فيها عيني على الفص اللازوردي الصغير .

وكان يجيل لي أحياناً أن « محمود » يعرف شيئاً ويخفيه عني

قصته وجهك وأطفالى وأغصان الزيتون

كانت الأيام تمر ولا من رادع للملح القاسى الذى يشطرني نصفين .

فى البيت يطاردني وجه الأب القاسى البخل أن أتحرر من إसार أوراقى وكتب التاريخ المزعومة بها غرفتى ، فهى فى عرفة لا تطعم حتى الخبز حافا ، يحاصرني صوته فأهب مذعورة من بين جذران الخرفة الباردة ونصيحته بأن أتعلم لغة أوروبية الأجدى لى وله .

ولى المدرسة تطالعتى وجوه تلميذاتى الصغيرات بلباب زاهية وشرائط للشعر المسترسل فى خجل وهيون خائفة ، هن ينصتن وأنا أسكب فى أذانهن دروس التاريخ ، ويحول بينى وبينهن الضجيج الألى من الشارع ، رغم الضجيج رحت أخطر مزهوة بجندى إيزيس ، فأزهرت عيونهن وأخذتنا جميعا الصهوة حتى أتانا رنين الجرس فانقرطت صفوف التلميذات وأنا بينهن .

فى الشارع ترافقتى حقيقى وكتب التاريخ فأجوس كالمثومة بين السائرين ، تحتك بى أكتافهم ، أرفع رأسى عاليا نحو العمارات القديمة فى شوارع وسط القاهرة وأتذكر أنها المرة الأولى التى أرى فيها وجه الليوت على الجانبين بالطراز الأوربى القديم ، فيطالع وجه نابلون المهزوم ووجه كبير المقتول ، برغم خطاوى الثقيلة شعرت أن الوجوه المهزومة والمقتولة تسوقني نحو النهر الذى خبترتني أمى يوما أنها ألقت بخلاصى فيه يوم ولدت ، فمشقت النهر عشق بعشى الدموع عن الخلاص ، وفى الطريق راقتنى وجه جندى « إيزيس » وهى تبحث عن مزق جسد الحبيب الذى لم يرحل بعد .

وعند النهر تحرس الأصوات كلها ولا يبقى إلا صوتك مُنعما بالنداء فأبحث عن صاحب الصوت فأرى مثل وجهك يمتشق موجة آتية من بعيد . كان الرأس وحده يطفو فوق وجه النهر ، فتشت بين ثنائيا الوجه فرأيتك ، هللت معى أزاهير الشاطئ . . . أستمحك عذرا يا سيدى فقد تعريت اليوم من أوراقى لكنتى حين رأيت وجهك وأزهرت الشمس التى لم تنوء عن ظهورها حيث بدت موجة البرد عاتية منذ الصباح ، هرولت إلى أحد الجالسين مثل فى توجد أرجوه أن يدثر عرمى بورقة أعاطيك فيها . تشرق الشمس وتغرب فى اللحظة الواحدة عشرات المرات ، وتحاصرني العمارات الجديدة ، تطفر عيني بدمع أسمت أمى دمع الفرح فيندون وجهك الأسمر وعيناك اللتان امتزج لونهما بزرقة نهرنا الواسع . صرت أكره كل رجال الأرض إلا أنت وأتشد وجهك عبر المسافات المقروشة بدمع الرجال الذين ييكوننى ، ييكون حرة من بلاد الجوارى والعبيد . . صرت أدنو من الشاطئ والصق جسدى به فعاد إلى صفاء نفسى المكدرة منذ ليل الأمس الطويل . رحت أغسل وجهى سبع مرات من ماء الموجة التى تحمل إلى رأسك ثم شربت منها وأنا أملا كفى وأعمد جسدى .

كنت أشعر أن الرعد الذى كان يسكننى منذ زمن راح يدا قليلا ثم يتلاشى . لثم الهواء وجهى ففسرب الماء عذبا إلى مسامتي وانتشيت فرحا ، وتزاحم فى جسدى أطفال كثيرون كان لزاما على أن ألدنهم . . نأيت بنفسى قليلا وانترشت الحفصرة ورأيت أن الأطفال يتزلقون دون ألم يهرولون فى فرح والشمس

الرب في عيونهم . فجأة وعلى غير توقع انشقت الموجة على رأس
تمساح ضارٍ ، مختر رأسه عباب النهر ، باعد بيني وبين الدائرة
التي ترفرف عليها أغصان الزيتون ، وأنا أصرخ وهو يأخذك
معهم بعيدا عن الشاطئ ، وأحاول أن أقذف بنفسى خلفكم
فيحول بيني وبينكم الجمع الغفير من الناس ، شق التمساح
الدائرة وزاح يلتهم الواحد تلو الآخر .

كان التمساح كبيرا باللون متداعية هي الأحمر والأزرق
وبعض الأبيض وفكين حادين لا أرى لها مدى ، كان أطفالى
قد تلاشوا تماما ولم يبق بين فكى التمساح إلا أغصان الزيتون
والحمامات البيض يواصل التهامها ، تطفر عينك بالدمع
الغزير ثم تتوارى خلف الأمواج .

طويت أوراقي وسرت بمحاذاة النهر العظيم وأنا أرى الدم
ينغى وجهه ويقايا أغصان الزيتون ملوثة بالدم ، ورش
الحمام الأبيض يتداعى فوق حرة المياه ، أعطيت ظهري للنهر
وسرت أحاول جهدى أن التمس للنهر العظيم عنزا عن
تماسيحه الضارية .

القاهرة : نعمات البحري

تبارك وجوههم وتلقى بخلاصهم في النهر العظيم ، كان
الواحد منهم يجري لتوه إلى النهر ، يمتشق الموجة بجانبك ، بيد
غصن زيتون وبالأخرى حمامة بيضاء ، راوحا يتلقون حول
وجهك ، يتضاحكون ويصيحون ولا أدرى اللغة التي
يتكلمونها وأنت تضحك ، وتتأرجح على جيتيك خصلة شعرك
الذى زحف إليه الشيب وأنا لا أصدق الذى يحدث حولي ،
لحظة طويلة سرت كالخدر ، تقبلى عينك فأنشئ ، وأشارك
أطفالنا اللعب والحناف والصباح ، تسع الدائرة ، ترفرف
حولك أغصان الزيتون والحمامات البيض والأغنيات المصرية
القديمة .

كان لأطفالنا حلاوة الشمس ودفءها ، ولعيونهم زرقة النهر
العظيم ولأجسادهم طول النخيل والأشجار ، ولشعورهم
كثافة النجيل الأخضر على حواف الشطآن . كنت أرى
الأمواج تتراقص بك وبهم فتعالى أصواتهم وتتناغم مع صوت
النهر والناس بعيدا عنا ، يجذبهم فرحنا الخاص فيهللون
ويصفقون لأطفالنا ويخالطنا الفرح جميعا . . . رحت أشكر



قصته سكيك البراري

ويده البتورة ، وتلك المائدة - لحمس وعشرين سنة مضت . . . كنت ما أزال طفلة صغيرة . . . كنا نسكن ضاحية من ضواحي مدينة القدس الرائعة . . . زهرة المدائن . . . كانت ضاحية هادئة ، قليلة السكان ، قليلة المنازل . . . أه ما أجلى تلك المنازل الصغيرة المغطاة بالقرميد الأحمر ، والتي يتباعد بعضها عن بعض ! فهي في الصيف كالنجوم اللامعة ، وفي الشتاء كاللؤلؤ المنثور ، مغطاة بالثلوج الناصعة ، كان بجوار بيتنا بيت جميل ذو حديقة صغيرة عامرة بالزروع والنباتات المنزلية والأزهار .

وكانت تقطن ذلك البيت عائلة محمود المكونة منه ومن زوجته الشابة « وردة » ومن والديه . كان محمود قد فقد إحدى ذراعيه في الحرب ، حرب فلسطين ، كم من الأيدي والسيقان بترت ، وكمن من الأرواح خاصمت أجسادا كانت تسكنها ، خصاما ليس بعده وفاق . . . لكن رغم كل شيء ، رغم كل ما فقد ، كانت فلسطين أعز مفقود حتى أنست كل صاحب مصيبة مصيبتها . نبئت للشباب بدل أطرافهم التي فقدوها مدى وخنجر ، وسيف ، وربما أجنحة كالتى وعد الله بها جعفر بن أبي طالب في الجنة .

نبئت مكان قلب كل جندي ، قلب أسد جسر ، حتى إن محمود كان أحد هؤلاء الأسود لأنه ليس من الممكن تصور أن هذا المخلوق يحمل بين ضلوعه قلب إنسان عادي . كان مجرد مروءة في الناحية يثير الإعجاب بشجاعته ، فقد كان صيادا ماهرا ، أسطورة ، كان يخرج للصيد مرة كل أسبوع ، وأحيانا

تفضلوا . . . تفضلوا . . . هيا الغداء جاهز قال مضيفنا وهو يفرد كلتا يديه مرحبا بالمضيف . .

انفتحنا الأرض في ذلك البيت الرفي الكبير ، حول مائدة كبيرة زاخرة بما لذ وطاب من صواني المناسف الأردنية الشهية ، المكونة من الرقاق والأرز واللبن المطبوخ المسمى بـ (الحميد) والذي تسقى به عتريات الصبينة ، فهو أساس هذه الأكلة ، ثم المكسرات التي تزين الوجه بشكل مبالغ فيه ، وفي النهاية الخراف الصغيرة المشوية حيث يوضع كل منها فوق تل الأرز على كل صينية . . .

كانت رائحة اللبن (الحميد) تنبعث من الأبخرة المتصاعدة منه فواحة ، وقد وضعت حول كل صينية عدة أطباق صغيرة مملوءة باللبن الحميد لمن أراد زيادة فوق الكمية الموضوعة على الأرز . . أولشربه على حدة . .

- هيا . . هيا يا محمود . .

نادى مضيفنا

- أنت اليوم ضيف الشرف . .

سمعت بعض همهمات الاستحسان من المدعوين فقد كان عدهم كبيرا ، بحيث خيل إلى أن تلك المهمات تحولت إلى هتاف ، مردين :

- هيا يا محمود . . هيا

نظرت إليه ، كان شابا بشوش المحيا ، جلس قبالي . . كان قد فقد إحدى ذراعيه . . وفجأة أعادني اسم هذا الشاب ،

كانت أم محمود ووردة تقومان بطبخ لحم النيص وتوزعه على الجيران ، كنت أذكر كثيرا كيف كان يتم ذبحه ولكني لم أصف شيئا عن ذلك حتى الآن ، وكانت أم محمود تصنع مسفا هائلا على صينية كبيرة جدا . . وكان اللحم الذي يغطي المنسف هو لحم النيص ولم يكن يدعى لذلك المنسف إلا أقرب الجيران وكنا منهم ، ويشكل عام لم يكن يسكن تلك الضاحية شخص لم يتلوق لحم النيص الذي يصطاده محمود . . وأذكر حتى الآن أنني لم أتدلق أجمل أو ألد من ذلك اللحم .

كانت أم محمود تنزع أشواك النيص وتوزعها على بنات الجيران ، فتعطي كل واحدة شوكتين ، وأذكر أننا كنا نستعمل تلك الأشواك في نسج الصوف مثل إبر التريكو تماما . . كانت كل واحدة من بنات الجيران بما فيهم أنا نعتبر تلك الأشواك أوسمة شرف ولم تكن تعني مجرد إبر للتريكو . .

لم أتنبه إلا على صوت مضيفنا يمشي على سرعة الأكل لأن القهوة العربية قادمة ، مذكرا إياي بأن اللحم الذي أكلته مع المنسف لم يكن لحم خراف مشوية كالعادة . . بل كان لحم النيص الذي اصطاده ابنه محمود (صبيح البراري) .

قال لي أحد المدهوين ، والذي كان يجلس بجوارى إن محمود ابن مضيفنا هذا قد فقد ذراعه في حرب حزيران (يونيو) .

عدت لأحس نفسي داخل قوقعة الذكرى . . محمود آخر ، أذرع مبتورة ، وسيفان ، قلوب منزوعة من داخل أضلاعه ، مزروع مكانها قلوب أسود . . صباح . . جزء آخر يفقد من جسم الوطن العربي الغالي . . جزء آخر يتاريخ بعيد نفسه . . وحصاد . . حصاد صباح . . صباح البراري .

نبلة الزين

مرة كل أسبوعين . يخرج للبراري والجبال والمغارات ليصطاد الحيوانات البرية خاصة (النيص) . . كان يحمل بنديته على كتفه ، وكيس طعامه المزموم الفوهة بحبل رفيع . . ويربط حول وسطه قربة ماء .

كنت أشعر بالخوف الشديد عليه عند خروجه للصيد كل مرة ، فقد كان يتغيب أحيانا يومين أو ثلاثة ، كنت أصفق عليه من الحيوانات والوحوش ، وأتساءل بيني وبين نفسي : لو كانت يده الوحيدة مشغولة بحمل حيوان اصطاده وهاجمه حيوان آخر لماذا يفعل ؟ . . سؤال طفولي ساذج لم أكن أدرك إجابته عندها .

لذلك - كنت أطلب من والدتي وإخوتي أن تقنع أم محمود ووردة بضرورة عدم السماح لمحمود بالخروج للصيد مرة أخرى . . كانت نظراتي ترتفع إليها ضارعة لتجيب طلي ، لكنها كانت تنظر إلى ضاحكة مطمئنة :

- لا تخافي يا بنتي ، محمود صبيح البراري ، إنه يلقى بشبكته المعدنية على (النيص) ويحضره حيا ومترينه . .

وفعلنا ، ذهبنا مرة بعد عودة محمود من الصيد لثرى النيص - لم تكن وحدنا - كان هناك معظم أهل الناحية . . وراينا النيص داخل قفص حديدي ، إنه حيوان يشبه الدب للتوسط الحجم ، جسمه مغطى بأشواك طويلة لا يقل طول الواحدة منها عن خمس وعشرين سنتيمترا ، وسمكها حوالي سنتيمتر واحد ، كانت تلك الأشواك تفرد بشكل نحيف عند الإحساس بالخطر . . عند رؤيتي لذلك الحيوان أحسست بأشياء كثيرة . . أحاسيس مختلفة لم أكن أدري كتبها . . ربما كان أحد تلك الأحاسيس أن محمود هو أحد أبطال ألف ليلة وليلة . .

شاعر وكاتب ومؤلف مسرحي مكسيكي ولد بمدينة مكسيكو في ٢٧ مارس سنة ١٩٠٣ أسس في عام ١٩٢٧ مجلة أوليسيس وذلك بالاشتراك مع شاعر وأديب معاصر هو سلفادور نوفو .

● ساهم مؤلفنا في تحديث المسرح المكسيكي بإنشاء مسرح أوليسيس ، وقام بترجمة عدد من المسرحيات العالمية إلى اللغة الأسبانية .

من مسرحياته : « غير معقول » (١٩٣٣) « فهم تفكيرين » ، « أن الألوان » « اختصر من فضلك » (١٩٣٤) ، « الفسائب » (١٩٣٧) ، « دعوة إلى الموت » (١٩٤٠) ، « شجرة اللبلاب » (١٩٤١) ، « الزوجة الشريرة » (١٩٤٢) ، « لعبة خطيرة » (١٩٤١) ، « مأساة الخطايا » (١٩٥٠)

— توفي في مدينة مكسيكو في ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٥٠ .

الشخصيات :

- نابليون
- السكرتير
- البروفيسور
- ربة البيت
- المومس
- مرضعة الأطفال
- مدام نابليون
- مدير المعارضة
- الآخر
- تسعة أطفال

المسرح :

حجرة مكتب السيد نابليون . في الواجهة نافذة زجاجية عريضة . إلى اليمين باب يؤدي إلى قاعة الانتظار . إلى اليسار باب يقود إلى حجرات أسرة السيد/ نابليون . في الوسط مكتب ضخم خاص بالسيد نابليون . عليه تكلمت كومات من الملفات والكتب والمنشورات .

على المستوى الأول من المسرح ، أريكة وعدد من المقاعد رتب على شكل شبه دائري . تتلئ من منتصف السقف إحدى الشريكات التي تسمى الفرقة ، وفوق المكتب نفسه تتلئ ثريا أخرى .

عند رقع الستار ، السيد نابليون يلقب في يأس بين أكوام الأوراق المكسمة فوق المكتب ، ويقف إلى جانبه سكرتيره الخاص وهو يتنظف عدسات نظاراته بمثابة ملحوظة . الساعة تلتق الساعة .

من المسرح الكلاسيكي

اختصر من فضلك

مسرحية من فصل واحد
تأليف : خايبير بيلاروتيا

ترجمة : محمود فكري

الشهد الأول

نابليون والسكرتير

أنت موظف أمين ، ولكن الاعتماد عليك ، مستحيل .
 : نعم ياسيدى .
 : كيف ... ! نعم ياسيدى . . .
 : لا ياسيدى . .
 : هل تعلم أنك لست بالشخص الذى أحتاج إليه ؟
 : الآن . . علمت
 : أنت الآن فى وعيك . . أليس كذلك ؟
 : تمام الوعى ياسيدى
 : والآن . . وأنت فى تمام الوعى . . ترى ما هى مهمتك ؟
 : الرد على أسئلتك
 : (متناظرا) هكذا ؟
 : نعم ياسيدى . .
 : هذا فقط ، ما كان ينقصك . .
 : (فى تواضع ملحوظ) يسرى أن شيئا أصبح لا ينقصى الآن . .
 : ولكن ، هل تعلم أنك . . (يكظم الفم ، ثم يغضب نفسه) العبير . . العبير ، والاحتمال (يغضب السكرتير) كم الساعة ؟
 : السابعة .
 : أمانتا بضع دقائق ، يمكن أن تنتهزها . .
 : قلت إن ثمة شخصا ينتظر . . أليس كذلك ؟
 : أجل ياسيدى . .
 : دعه يدخل . .
 : أمرك ياسيدى .
 : قل له ، يوجز فى الكلام (السكرتير يخرج من الباب الأيمن ، وفى نفس اللحظة تقريرا ، يظل رجل ضئيل الجسم ، لا يمكن تحديده سنة ، هل هو فى الثامنة عشرة ، أم فى الخمسين من عمره ، وجهه يضرب إلى الحمرة ، كاريكاتورى الهيئة يوسمى بالتحية وهو بالباب ، يتحرك كالبالونة دون أن يحدث صوتا . . نابليون يسدوه إلى الجلوس بدون أن يلتفت إليه . .)

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

السكرتير

نابليون

نابليون : كل شيء على ما يرام ؟
 السكرتير : أجل ياسيدى
 نابليون : رئيسة جمعية ربات البيوت . . وافقت ؟
 السكرتير : نعم ياسيدى .
 نابليون : ومنذوية نقابة مرضعات الأطفال ؟
 السكرتير : نعم ياسيدى .
 نابليون : معنى هذا أنها لن تتخلف ؟
 السكرتير : لا ياسيدى ، لقد تلتق الأمر بكل الجدية .
 نابليون : هل أخطرت زوجتى ؟ لا بد وأن تكون قد أكدت عليها بأن تلتزم بعدم التدخل فى المناقشات وأن دورها يقتصر على الإدلاء بصوتها فى حالة تعادل الأصوات .
 السكرتير : تم التأكيد على مدام نابليون ، وسوف تلتزم بتنفيذ التعليمات التى أبلغتها بها حرفيا .
 نابليون : حسنا (صمت قصير) ثمة أحد فى قاعة الانتظار ؟
 السكرتير : نعم ياسيدى . . شخص يطلب مقابلتكم .
 نابليون : (شاردا ، وهو يرتب كومة من الأوراق) لن يكون هذا قبل اجتماع المساء .
 السكرتير : لقد أبلغته بذلك ، ولكنه مازال ينتظر .
 نابليون : ولم ينصرف ؟
 السكرتير : إنه ، وإن كان مظهره يوحي بالاتزان ، يؤكد أنه يسعد بالانتظار .
 نابليون : تقول إنه يسعد بالانتظار ؟
 السكرتير : هذا ما ذكره بالفعل .
 نابليون : وهل تعتقد أن هذا ممكن ؟ وهل هو جاد فيما يقول ؟ أم تراه يمزأ بك ، وبالتالي فإنه يمزأ بى أنا أيضا ؟
 السكرتير : لا أستطيع الرد على الأسئلة ؟
 نابليون : أسئلة الرجل ؟
 السكرتير : أسئلتك أنت ياسيدى .
 نابليون : ولو أنك . . منذ متى وأنت تعمل معى ؟

المشهد الثاني

نابليون و بائع الأدوية

من صروب اللامعقول (يضحك معجبا
ببلاغته)

: أراك تسترسل في الكلام دون أن تترك
مدى الوقت الذي تضيقه على الآخرين .

(بائع الأدوية يجلس)

: (حالما ومع ذلك ، أحيانا تكون مضيقه
الوقت للنيلة . بلا أى عمل ، هكذا ،
كما هو الحال الآن . في حاثوت الأدوية ،
الوقت يمر بسرعة ، لدرجة أنه ، بالرغم
من أننا ندخل ، حقيقة ، في التاسعة
صباحا ، فجأة ، تكون الساعة الثانية
ظهرا ، ساعة الانصراف .

: لعلك مثل بالعمل هناك
عسى يتلخص في تحريك أعمال
الآخرين . يتطلب مني أن أكون يقظا .
المراقبة . لا أحظى بلحظة راحة .

: من رجال الشرطة أنت ؟
: أنا رئيس قسم مسئول ، عميد موظفي
عز ن الأدوية الحديث ، الذي أنشئ عام
١٨٩٩ .

: لكن قل لي ، دون لف أو دوران ،
معلقة التي يمكن أن تكون بينك أنت ،
الموظف المؤسس للصيدلية ، وعز ن
الأدوية الحديث ، وبيننا أنا ؟

: علاقة ، لوسمحت لي ، ولو سمح لنا
الوقت ، يمكن أن أصفها بأنها علاقة
لصيقة .

: تقصد أنها علاقة ، ليست شاملة ؟
: أقول ، وأود أن أقول إنها علاقة لصيقة
وإذا استعملنا كلمة أخرى ، أقول ،
علاقة وطيدة ، وإن شئت أقول ، قوية .
لقد توصلتم إلى روابط التآخي بين التفكير
العلمي ، وبين صناعة نوع من
المنتجات ، كانت بالأمس مجرد أحلام ،
وأصبحت بفضلكم اليوم ، تباع كالخيز
الساخن .

: إلى لا أنفهمك
: أخشى ألا تفهمي أبدا ، ما لم تمنحني
قليلا من الوقت الذي يمكنني من التعبير

نابليون

بائع الأدوية

نابليون

بائع الأدوية

نابليون

بائع الأدوية

نابليون

بائع الأدوية

نابليون

بائع الأدوية

نابليون

بائع الأدوية

نابليون

بائع الأدوية

نابليون : تفضل بالجلوس أيها الرفيق . .

بائع الأدوية : بينما يجلس على المقعد ، يضع على
جانبه لفة متوسطة الحجم بمنامة) شكرا
جزيل .

نابليون : أذكرك أيها الرفيق ، بأنني مرتبط بعدد
لحظات باجتماع . . وإن كنت قد أذنت
لك بالدخول . . .

بائع الأدوية : (ناهضا) أنا لست متعبا . . وأستطيع
البقاء في قاعة الانتظار .

نابليون : إنك أول إنسان أراه يسوى الانتظار . .
تفضل بالجلوس .

بائع الأدوية : (يجلس) إنه . . المسألة . . أنني لست
على عجل . .

نابليون : ولكني أنا على عجل .
بائع الأدوية : (ناهضا) إذن ، انتظر شاشت من
الوقت . . لا تشغل بالك بأمري .

نابليون : قلت لك إنني متعجل ، تفضل
بالجلوس ، واختصر في الكلام . .
ما وراك ؟ خبر . . أم صفقة ؟
الصفقات شأنها شأن الأخبار ، مضمونة
الربح طالما عرضت بوضوح وإيجاز . .
وبالتالي . . .

بائع الأدوية : (وهو يجلس) ما جئت مكتبك بخبر أو
صفقة . . إنما . . .

نابليون : (في عصبية) انت من فضلك .
بائع الأدوية : إنني لست على . . لما قلت لك إنني لست
متعجلا . .

نابليون : قلت أنا إنني متعجل .
بائع الأدوية : ولكنك ياسيدي تستطيع أن تجمع بين
السرعة والاسترسال في الحديث في آن

واحد . . أما أنا ، بالعكس ، لا أستطيع
التحكم في الكلام بسهولة ، وأحتاج إلى
عدم العجلة حتى أستطيع أن أعبر بوضوح
عما أريد عرضه .

نابليون : واضح أنك تغلف الأمور بدقة متناهية
بائع الأدوية : في عصر أصبحت فيه الدقة المتناهية ضربا

في عصبية بمجرد سماع هذه الكلمة) باب
قاعة الانتظار يفتح ، ويدخل السكرتير

المشهد الثالث

نابليون - السكرتير - وبائع الأدوية

- نابليون : ماذا حدث ؟
السكرتير : السيدات ، أعضاء الجلسة يشظرون في قاعة الانتظار .
نابليون : (لبائع الأدوية) أرايت ؟
بائع الأدوية : كان في استطاعتي أن أنتظر .
نابليون : لقد أضعت على وقتنا ثميناً . . . وبالتالي يجب أن . . .
بائع الأدوية : هل تلتفي بالمقابلة في ذات اللحظة التي أوشك فيها على إطلاعكم على سبب حضوري ؟
نابليون : طبعاً . . . ألم تقل أنت تحب الانتظار ؟
بائع الأدوية : ولكن ، ألم تقل أنت إنك لا تحب الانتظار ؟
نابليون : تفضل ، انتظر .
بائع الأدوية : أمرك ، نتظار إذن .
نابليون : تفضل (للسكرتير) اصطحب الأستاذ ، ودع السيدات يدخلن .
السكرتير : وهل أدعو مدام نابليون أيضاً ؟
نابليون : بالتأكيد (بائع الأدوية والسكرتير يخرجان من الباب الأيمن)

المشهد الرابع

نابليون - السكرتير - البروفيسر - ربة البيت - الموص - مرضعة الأطفال - الأتية - حرم نابليون .

السكرتير يدخل البروفيسر ، ربة البيت ، مرضعة الأطفال ، فالآتية ، فالموص ، الجميع ينظرون باحتقار إلى الموص . أما نظرات الأتية فتتميز بالفهول . الموص تنظر إليهن بعينها المخضبطين بمناسير التجميل ، نظراتها تتميز بالانكماش واللفظسة في نفس الوقت ، تارة تدل على إحساسها بالنقص وتارة تدل على الاستعلاء والتفوق على بقية السيدات .

يوضح عما أقصده . إنكم أنتم شباب اليوم ، تبيعون في الحديث أسلوباً ، أجمع بين السرعة والاقتصاد ، أسميه أنا بالأسلوب البرقي ، ما لم أكن غخطاً ليس الوقت وحده ، بل الكلمة ، أصبحت بالنسبة لكم ، مالا . لهذا السبب ، ويميراته العديدة ، صرتم لا تسرفون في الكلام (يسترخي وقد بدت عليه علامات الرضا من هذه الفقرة الخطابية)

نابليون : معنى ذلك ، أنك في حاجة إلى أن تصبح نحيلاً في كلماتك ، وعمل وجه السرعة .
بائع الأدوية : مستحيل . إننا نحن ، شباب الأس ، علينا أن نحفظ بما اعتدنا عليه ، أي الالتزام بالفقرة الطويلة ، لقد نشأنا في ظل دكتاتورية اللامتهى ، وسوف نموت على ذلك .

نابليون : ألا تنتهى ؟
بائع الأدوية : إذا سمحتم لي ، أود أن أمي إليكم أن الفرض من زيارتي هذه ، ليس كما توقعتهم منذ لحظة . إني ما ساجت لعمل أو غير . وبالتالي يجب أن تبعد عن خاطرك أي فكرة يمكن أن تربط بين وجودي في مكتبكم وبين العمل . المحرك في داخل ، في داخلنا . . . وأقول في داخلنا ، لأنني لم أحضر بمفردى ، إذ أن معنى . . .

نابليون : (مقاطعاً) من معك ؟ (يدق بقبضته على المكتب) ولم لم تحظرون بأن . . . ؟
بائع الأدوية : (يومئ له مهدداً) إذ أن معنى تقدير الجميع ، كل واحد من رفاقي المتحمسين الذين لست سوى رسول متراضع لهم .

نابليون : كل ما تقول أيا الرفيق . . .
بائع الأدوية : (مسروراً) وهل درستهم الصيدلة أيضاً ؟
نابليون : لم أدرس شيئاً . أما إذا ما كنت أدعوك بالرفيق فلأنني أنتهج واحداً من أحدث وأرق الأساليب التي تتبع في المعاملات الإنسانية . . . إننا رجال ، وبالتالي نحن رفاق .

بائع الأدوية : نعم . أيا الرفيق . . . (نابليون يلتفت

نابليون

: طاب مساء كن .. مساء الخير

(يصطحبهن إلى المستوى الأول مشيرا إلى المقاعد) تفضلن بالجولس (بينما يتأهين للجولس ، تطل مدام نابليون من الباب الأيسر . السكرتير يصطحبها إلى المستوى الأول ثم يخرج من الباب الأيمن) . .
السيدة البروفيسيرة أرملة المايسترو تسويلو ، السيدة بلين ، ممثلة ربات البيوت ، والسيدة مندوية نقابة مرضعات الأطفال ، الأنسة بيريز ، وكلنا نعرفها و . . و . . (يتلجلج عندها يقدم على تقديم المومس .. يحاول جاهدا) . .
السيدة . .

الجميع ماعدا المومس : تشرفنا .

نابليون

: (مشيرا إلى زوجته) زوجتي . . . مدام نابليون . . تفضلن بالجولس . . وأنت يازوجتي العزيزة ، لقد دعوتك لكي تؤكد أمام أعين الجميع على الأهمية والجدية التي تقتضيها قضية غاية في الحساسية ؛ أنت يازوجتي ، عليك أن تصني ، وتعلمي ثم تتلزمي الصمت . (الجميع يجلسن ، أما نابليون ، فيظل واقفاً مرتكزا على ظهر أحد المقاعد) سيداتي . . أتسقى . . ليس من اللائق أن نغفل وجود آنسة بين السيدات الحاضرات . .

الآنسة

: (في خجل) أنا ياسيدى . .

نابليون

: نعم . . حسنا . . سيداتي . . أتسقى . .

إن المهدف الرئيسي من وراء هذا الاجتماع ، هدف بسيط ، ولكنه حساس . . نظرا لحساسيته ، سوف يكون محور اهتمامنا ، ومحور اهتمام حملتنا الإصلاحية . (تسمع مهممات حماسية) . إن مهمة تلقين المواطنين البسطاء ، الذين يتصفون بالسلبية ، واستسلموا للإنتاج الجماعي ، بالآراء التي تستهدف تحريك ضمائرهم ، وتدعوهم إلى أن يركزوا نشاطهم لمعالجة خطر ، استغل أمره ، من جذوره ، وسوف يصبح بمرور الوقت غير قابل للعلاج ، ليست بالمهمة السهلة . حقيقة

أنا تبدأ العمل مبكرين ، ولكن أعداءنا الذين تعبوا من العمل في الخفاء ، قد برزوا ليمارسوا نشاطهم جهرا ، وهم يهدفون إلى أن تفقد القدرة على تنظيم أنفسنا ، في الوقت الذي نسعى نحن فيه إلى التنظيم . (المهممات الحماسية تملأ ، وتسمع كلمة « نعم » المومس توحى بالشعور بالملل ، تضع ساقا فوق أخرى ، نابليون يتنلس نظرته إليها بينما يستلجج في الكلام) لذلك ، فإنني أطرح على نفسي سؤالا ، كما أطرحه أيضا عليكم ماذا ينبغي أن نفعل ؟ . . الإجابة تخضرن على الفور ، فأجيب باسمكم : علينا أن نؤكد مثلنا ، وأن ندعم حملتنا ، بحيث تعدد الوسائل التي تساعدنا لكي نتمكن من خفض عدد أولئك الذين سوف يتحولون ، في المستقبل ، عندما يتقدم السن بهم ، وربما قبل ذلك بكثير - من يدري - أعداء لنا .

ربة البيت :

البروفيسيرة :

زوجة نابليون :
الآنسة :

: (تنبّه إلى عدم وجود إجماع) حقا .
: (بهوت ينطق بالبراءة) حقا ؟ (الجميع يرمقنها بنظرة غاضبة لتشككها ، بينما يسارع نابليون إلى إنقاذ الموقف)
: لا أحد يتدهش إذا ما أعربت الآنسة عن ارتياحها في براءة . أنت الآنسة الوحيدة في الجلسة . أليس كذلك ؟ .

الآنسة

: نعم ياسيدى .

المومس

: (في لطف مصطنع) واضح من مجرد نظرة .

نابليون

: (بتأدب) دام بقلبك ياآنسة (للجميع) إن الآنسة ، باعتبارها فتاة ، مازالت على حالة العذرية ، وهي الحالة التي تجاوزتها كل واحدة منكن . وإن كان وضعها هذا ، يبدو منذ أول وهلة كنقطة ضعف ، فإنه يعتبر من وجهة نظر مبادئنا قلعة حصينة . إن الآنسة إذا ما استطاعت أن تتجاوز شكوكها ، وأن تبني - كما أؤلأنا - على حالة النقاء التي مازالت عليها ، في

نفس الوقت ، فإن مساهمتها سوف تكون
ثمينة للغاية ، ذلك لأن إسهامها سوف
يشتمل في عدم المشاركة في زيادة عدد
السكان ، أعداء قضيتنا .

ربة البيت

: أرجو أن أطرح سؤالاً .

نابليون

: سئى ما شئت من الأسئلة .

ربة البيت

: إذا ما احتفظت الأنسة بما أطلقت عليه
حالة النقاء ، أى استحقاق يكون إذن لما
تسميه مساهمتها ؟

المومس

: (بصوتها الأجش) كلام جميل جداً . هذا
هورأى .

نابليون

: (جهوده) أعظم استحقاق شأنها شأنك
أنت ربة البيت ، باعتبار أنك قد اقتنعت
متأخراً بعض الشيء ولكنك اقتنعت في
النهاية - بالزايما الصحية والاجتماعية
لخفض عدد المواليد ، ويحالتك أنت
ياسيدى (للمومس) ، كل واحدة منكن
تعمل في ميدانها في صمت ، ولكن
بفعالية ...

البروفيسير

: (سيدة متذللة ، نحيفة ، ترتدى نظارة
سمكية) أسجل بكل شجاعة ، لامن
منطلق كورى أرملة رجل مشهور فحسب ، لامن
بل من منطلق دورى كمرية ، أن رسالتنا
هى أعظم الرسائل . فالتربية هى
الترية ما لم يثبت غير ذلك وإنه ما من أحد
يفادر قاعة للدرس حيث نتناول شرح
مزايا الممارسة الصحية في إطار سلوكى
غير قابل للانحراف ، مستثنين في ذلك
إلى قوة التحديد العلمى ، ما من أحد
يفادر القاعة دون أن يستوعب ذلك ، إلا
ويتعرض للمحاسبة (تنظف واقفة في هيئة
تحلى) .

نابليون

: ومن يجرؤ على التشكيك في فعالية
عملكم ؟ إن جمعية أنصار تنظيم النسل ،
التي يتزايد عدد أعضائها يوماً بعد يوم
تقدر بكل ثقة جهودك كبروفيسيرة وكأرملة
(البروفيسيرة تجلس وقد بدت على وجهها
علامات الرضا)

مرضعة الأطفال : (في استحياء وتردد) ولكن .. هل

نسميتمونا نحن ؟ (الجميع يتبادلن
النظرات) نابليون يعذل وضع رباط
العنق ، مدام نابليون تمتنع . لا أحد
يجيب) إن أمثل جماعة ، ولو أنها غير
عديدة ، إلا أنه - على ما أظن - لها الحق في
الحياة . (تبرز أحد ثدييها الذي يأخذ في
التموكلها استرسلت في الكلام ، بينما
يصمت الجميع) إن زميلاتى في المهنة لن
يستوعبن هذا ... أقصد ... لن يصدقن
أننى أقف إلى جانب أفكار من شأنها - كما
يقال - أن تؤدى إلى القضاء على الجنس
البشرى ... إنهن يفترقن إلى الثقافة ،
ويصعب إقناعهن (لا تعليق) ولا أحد
يتحرك . الفرع يمتلك مربية الأطفال ،
فتسرع في الكلام لإنهاء حديثها) من
جانبي أنا ، متفقة بروحى معكم ، ولكن
من الناحية العلمية ، أين الحيلة . يمكن
أن نضحي بأنفسنا ... ولكن لا يجب أن
ننسى أن مئات الأطفال ، متعطشون ، في
انتظار واحدة منا (تاتى بإشارة ذات
مغزى)

ربة البيت

: معك حق .

الأنسة

: معك حق .

نابليون

: إن حالتك ، وموقف الجماعة التي تنوين
عنها هى إحدى القضايا التي تشغل بالى
وسوف نعمل على إيجاد حل قاطع لها حتى
لا نكون سبباً في زيادة عدد العاطلين .
(صمت) لذلك سوف نشكل لجنة يمكن
أن تتكون من السيدة/ البروفيسيرة ،
والسيدة ربة البيت ، ونضم أيضاً ، لم
لا ، تضمك أنت أيضاً ياسيدى (يشير إلى
المومس) وذلك لكي تكون جميع
مستويات المجالات النسائية ممثلة في هذه
اللجنة ، بحيث نوافي خلال ثلاثة أيام بما
تراه اللجنة في هذه القضية .

الجميع تقريباً : حسناً .

مدام نابليون

: (بحماس) أوه .. إنك يازوجى العزيز
تعرف في كل شيء . تدرك كل ما تخفيه
شأيا النفس البشرية . فكرتك في التصدى

لعملية التنظيم رائعة ، إلا أنه مما يثير
الأسى في نفسى ، أنه لم يعن لك حتى
الآن ...

: أوه ! أوه ! أوه !

الجميع

نابليون

: (يحاول عبدة السيدات ، ثم يرمق زوجته
بنظرة غضب) تقصد زوجي أنه كان
بوسع سكان ثامورا ، كان يوسعهم
الاستفادة جزايا التنظيم لو أن تطبيقه كان
قد تم منذ فترة . ولكن هل هذه هي
المشكلة الوحيدة التي كان ولايد من
طرحها بالذات ؟ (لزوجته) أأنت واثقة

بازوجتي من أنني قد وهبت نفسى ، ووحا
وجسدا من أجل حل الألف مشكلة
ومشكلة التي تؤرق كل إنسان عنده
ضمير ، بهدف إسعاد الناس ؟ (يلاحظ
عدم ارتياح السيدات لتبرير نابليون)
لكن ، لا ينبغي أن نخرج عن القضية .

سيداى .. أتستى .. أريد أن أعرف ..
هل أضع في حساب صوتكم الشخصى ،
لكي أواجه به أعدائى ، الذين هم
أعداؤكم أيضا ، باعتبار أن تأييدكم هذا
يمثل تأييد تجمعات ، الأسرة ،
والمدرسة ، والسلوك الشخصى ...

والـ .. كيف نسمى جماعتك (يوجه
هذه الجملة إلى المومس ، كما سبق أن وجه
الكلام إلى ربة البيت والأستاذة) إن أهل
ثامورا من النساء يتحملن عبء هذه
الرسالة التي تمس قضية الصحة العامة ،
هذه هي : الصحة العامة . فإذا
ما استطعن المقاومة ، حُلّت المشكلة ..
أريد أن أعرف ، هل كل نسلو ثامورا
يؤيدن دعوتنا . ؟

الجميع

: (باقتناع ماعدا مرضعة الأطفال) نعم ،
نعم ، نعم ، نعم (مدام نابليون توجهه
نظرات تسؤل لمرضعة الأطفال)
ممرضعة الأطفال : أنا لا أستطيع أن أدلى بشيء دون مناقشة
زيميلقى .

نابليون

: إن موضوعك ياسيدتى الممرضعة ، سوف
يلدرس بكل دقة ، وسوف يوجد له الحل
في أقرب وقت . (يتخاطب كل واحدة)

المهم أن تدركي أن وراء صوتك سوف
تقف ربات البيوت الفضليات
والكادحات ، ووراءك أنت هيئات
التدريس المؤجرة ، ووجوه الدارسات ،
وأنت ، من وراءك صديقاتك الأنسات
اللاتي مازلن بين الأهالي ، واللاتي سوف
تسبلن من معهن تنفيذ مبادئنا ، ومن
(للمومس) ومن وراءك أنت .. من
وراءك ... (يكرر الكلمة كاستطوانة
وضعت في جرابها فون تالف) من
وراءك ... من وراءك ..

المومس

: لا تزج نفسك ... إن جميع السيدات
يعرفن من اللاتي ورأى ..

نابليون

: (يهدهو) إذن يمكن إنهاء الجلسة ، ولكن
ليس قبل أن احسب لكن عن عميق
شكركى (ينحنى ، تقف السيدات ،
وبعضهن يصفقن بهلوه ، يتبادلن
الابتسامات ، تصطف كل واحدة وراء
الأخرى . نابليون يراققهن حتى الباب
الذى يؤدى إلى قاعة الانتظار . آخر سيدة
تخرج هي المومس التي تسقط بطاقة لها عند
أقدام نابليون بصورة متمعدة ، فيلتقطها
مسرها ثم يطبق يده عليها . تخرج
المومس ، ويطلق نابليون الباب ، ثم
يحفف جبهته من العرق ، ويتخاطب
زوجته)

المشهد الخامس

نابليون - وزوجته

: هل أدركت مدى الخطر الذى كدث
تعرين قفصيتا له ؟

نابليون

: وهل أدركت أنت مدى سلوكك
الإجرامى ؟

مدام نابليون

: ماذا تقصدين ؟
أقصد أن تحفظ بأفكارك البراقة ، مع
الأخريات ، أما معى أنا ..

نابليون

: لملك لا ترهدين أن أظن بالنسبة لك
الزوج الحبيب ، ووالد أبنائك المحاضرين
والقادمين .

مدام نابليون

المشهد السادس

نابليون - والسكرتير

- السكرتير : (يكتم السعال) سيدى .
 نابليون : اقترب .
 السكرتير : نعم ياسيدى .
 نابليون : هل رأيت ؟
 السكرتير : ماذا تريد أن أكون قد رأيت ؟
 نابليون : أسألك عما إذا كنت قد رأيت ...
 السكرتير : لعل سيدى قد نسي أننى لا أدري ما هو أبعد من طرف أنفى ، وأن أنفى ليس طويلا .
 نابليون : أسأل عما إذا كنت قد رأيت جميع سيدات الجلسة وقد غادرن المكان .
 السكرتير : أجل ياسيدى . على فكرة . .
 نابليون : (مقاطعا) وهل رأيتهن لدى خروجهن راضيات مقتنعات ؟
 السكرتير : أوه . . نعم ياسيدى . على فكرة إن ...
 نابليون : على فكرة إن ماذا ؟ . .
 السكرتير : أقصد أنهن التزمن الصمت أمام صحفي المعارضة ، وقد تميزن غيظا عندما رأيتهن .
 نابليون : وأى ريح خبيثة أنت بأعضاء المعارضة هؤلاء ؟ .
 السكرتير : وأنا أيضا ، أتساءل عن ذلك ياسيدى .
 نابليون : ولكن السؤال يجب أن يكون هم ، وليس لك أنت .
 السكرتير : يقولون إن الغرض من حضورهم غرض سرى بحت .
 نابليون : (قلقا) وكيف تراهم ؟
 السكرتير : كما تحب أن أراهم : متصاغرين . .
 نابليون : أقصد ، بأى خطة هم قادمون ، فى رأيك ؟
 السكرتير : أية خطة ؟
 نابليون : إنك لا تفهمى ، هل عليهم ملامح الهجوم أو علامات السلام ؟
 السكرتير : أراهم فى متهى الهدوء . واعتقد أنهم

- مدام نابليون : مع أنه ، كان ينبغي أن تبدأ فى بيتك أنت ، تنفيذ ماركساتك الصحية . . .
 نابليون : ماذا تقصدين ؟ زوجة أنت ، أم غول ؟
 زوجة نابليون : ماذا تريدن ؟ هل تبتريين من أبنائك ؟
 نابليون : لا أتبرا من أبنائى الحاضرين ، ولكن لا ترغبنى على أن أتبرا ممن سوف يقدمون .
 نابليون : إنما أنا دعوتك إلى الحضور ، لتسمى وتلتزمى الصمت .
 زوجة نابليون : دعوتى لكى أسمع ، وأتعلم ، وألتزم الصمت . ولقد سمعت وتعلمت ، وبقي فقط أن أسكت .
 نابليون : (فى غيظ) اسكتى إذن ، ياميدى ، يالك من زوجة خبيثة !
 زوجة نابليون : (فى تلميح) ولكن ، ألا تدرىك يازوجى ، أنه لو قدر لأفكارك النجاح هنا ، فى عمر دارك ، وقريبا جدا ، فى الخارج ، فى كل أنحاء البلدة ، فإن جميع النساء سوف لا يفكرن سوى فيما تدعو أنت إليهن ، وأن مشكلة تزايد عدد الأفواه سوف تخفى فى غضة حين ؟
 نابليون : (فى لحن شيئا فشيئا) شكرا لك يازوجتى ، أنت ملاك . معك حق . إن إنقاذ الناس فى بلدى ، صحة السكان هنا ، فى قبضى (يفتح يده تنسقط البطاقة ، فيسرع بالتقاطها) والان . .
 نابليون : هيا إلى مسئولياتك . لا تنسى أن هناك عشرة أفواه تنتظرك ، وهى فى الوقت نفسه تحتاج إلى رعايتك كما هى فى حاجة إلى نصائحك ، وأن ذلك الرضيع ، المولود حديثا ، يطلب هو الآخر بطريقته الخاصة ، والإبطاء عليه ، غير إنسانى .
 نابليون : (يطعم حل جين زوجته قبلة برئية ، ثم يصطحبها نحو الباب الأيسر . وفور خروجهما يلتقط نفسا عميقا فى أرتياح ، ثم يجفف عرقه ، ويخرج البطاقة ليعيد قراءتها ، يشرع فى تمزيقها ، يفكر ، ثم يضعها بعناية داخل حافظة نقوده .)
 نابليون : لنبدأ بهذا المثل . (يفرق فى التفكير إلى أن يدخل السكرتير) .

سوف يكونون مختصرين ، لأنهم لم يخلعوا القبعات ولم يتركوا عصيهم .

نابليون
السكرتير
نابليون

سيىء . سيىء !!
لا أرى في الأمر سوءا .
أنت لا ترى شيئا يا صديقى (بائع الأدوية
يطل من الباب الأيمن ، يقدم على الدخول
بمجرد ظهور وجهه المائل إلى الحمرة ،
حاملا في يده اللفة التي يلاحظ أن حجمها
قد كبر أثناء فترة الانتظار . يسأل متراجعا
حينما يقدم على الدخول) .

الأيمن ، نابليون يخرج من أحد أدراج مكتبه سترة واسعة ، ثم يخلع الجاكيت ويضعه في الدرج نفسه ، ثم يرتدى السترة . يضبط الجرس ، يقف في انتظار دخول المعارضين متظاهرا بعدم القلق . .
المعارضون يدخلون عسكين بقمعاتهم وعصيهم "علامات الغضب في وجوههم..
يدخلون من الباب الأيمن . المدير رجل طويل قوى ، أما الآخر ، صغير الحجم رقيق الصوت (

المشهد الثامن

نابليون - ومدير المعارضة - والآخر .

المشهد السابع

نابليون - والسكرتير - وبائع الأدوية

بائع الأدوية : هل تأذنون؟ (لا أحد يجيب ، فيرفع صوته) مسموح ؟ (يتقدم بضغ خطوات)
نابليون : (لم يلتفت) ويقوم بترتيب بعض الأوراق (من الذى دخل .. وكيف تسمح لأحد بالدخول دون أن يؤذن لك ؟)
السكرتير : سوف أرى من (يقترب من بائع الأدوية ، ويتفحصه بصورة تبين قصر نظره) إنه السيد بائع الأدوية
نابليون : قل له ينتظر .
السكرتير : (لبائع الأدوية) يقول لك سيدى ..
نابليون : أفضل انتظر .
بائع الأدوية : أتعهد بأن جملة ما سوف أقوله لن تتجاوز مائة وخمسين كلمة .
نابليون : ينتظر . ألا يروقه الانتظار ؟ سوف نتركه يستمتع إلى أجل غير مسمى .
السكرتير : (لبائع الأدوية) يقول سيدى تفضل انتظر .
بائع الأدوية : لا بأس . انتظر إذن (يخرج ممسكا اللفة بيده اليمنى)
نابليون : (يترك الأوراق) والآن يا صديقى ، دع أعضاء المعارضة يدخلون ، ولكن ليس قبل أن نسمع ندائى ، مفهوم ؟
السكرتير : أمرك يا سيدى . (يخرج من الباب

نابليون : (فور رؤيتها) مرحبا يا صديقاتى (إجابة) مرحبا بكما أيها الصديقان . .
تفضلا بالجلوس (يجلسان دون أن يردا)
أخبرائى .. أرى ربح عطرة أنت بكى إلى مكتبى ؟ كم أنا سعيد برؤيتكما ، وبالتالي كم يسعدنى أن أستمع إليكما وأتحدث معكما . نحن أرسينا أساس صداقة قوية ، صداقة تزداد تضجعا ، حتى إننى ، بالرغم من تلك الواقعة التى نسبتها لفضلا ، لم أغفل عن متابعة نشاطكم المشوق ..
المدير : (يحاول الكلام)
نابليون : ولا كلمة يا صديقتى . يمكنك أن تتواضع فى مكان آخر أما هنا . لا . لقد ساهم عملكم المشوق فى بلورة صداقة نموذجية فى هذا العصر الذى لا تتفق فيه نفوس كثيرة تقل تحمرا عنى مع كل ما تقوم به المعارضة .
الآخر : اصنع مرفقا
نابليون : المعروف ، هو ترائى الوحيد ، منذ زمن طويل . لقد تخلصت من كل شيء ما عدا - المعروف . وإنى إذ أضع الآن ، المعروف تحت تصرفكما أصدقائى .
المدير : أصدقائك ؟ أتقول : أصدقائك ؟
نابليون : قلت : أصدقائى .

الآخر
نابليون

: وهل أنت متأكد من أننا أصدقاؤه ؟
: إلى متأكد من أشياء قليلة ، ولكن كيف
يمكن التشكيك في ذلك ؟ هذا يعني
التشكيك في معنى الصداقة ذاتها إن لم
تكونوا أنتم ، جماعة المعارضة
أصدقائي ... (حديثه يتدرج من
اللهجة الخطابية إلى اللهجة المألوفة) أم
تسرى أنكم تعتزضون على كوننا
أصدقاء ؟

المدير : لا أدري . . كيف استطعنا أن نهدأ في
المقاومة .

الآخر : هكذا كما قلت .
نابليون : وأقول أنا أكثر من ذلك . لا أدري كيف
استطعنا أن نلتزم بالمهوء في مقاومة الفساد
والغبابة البشرية (يقدم سيجارة) هل
تدخنان ؟

المدير : لا .
الآخر : لا .

المدير : (ينهض في عصبية) كفى ياسيد
نابليون . يجب أن تنتهي .

الآخر : نعم ، تنتهي .
المدير : هل تدرك هاوية الضلال التي تقذف إليها

: بجميع الأوساط الاجتماعية في ثامورا ،
من خلال تلك الحطب ، والاستقصاءات
والمقالات ؟ إن حملة التخييض لا تنفخ

: بأى شكل من الأشكال مع المحافظة على
السلوك القويم ، والنفس العفيفة التي

المدير : حرمت منها المواطنين الشرفاء والقادرين
الآخر : على الإنجاب والتي سوف نحرهم منها

: إلى الأبد .
الآخر : هذا هو .

نابليون : يحاول التدخل (تعلمان أن . .
المدير : تعلم أن الفساد قد اخترق سياج البيوت

: المقدسة . إن الأمهات والفتيات اللائي
يلعن سن الزواج قد استيقظن فجأة من

الحلم البريء الذي ظلما استغرقن فيه ،
وأخذن يمارسن في استحباب ، ولكنهن

: بدان يمارسن الوسائل التي أسفرت عنها
حملتك المؤذية . لقد ظهرت بوادر أثر

ذلك في بيت « الكولونيل » (1) وسوف
تظهر عما قريب في بيت السيد كونيلىو .
لقد تركناكم تشربون نشاطكم في ريف
ثامورا ، ولكن أن الأوان . . .
: هذا هو . . لقد أن الأوان .

المدير : (ينظر في غضب إلى الآخر ، ثم يخاطب
نابليون) ليست هذه أول مرة تطأ فيها
بحالات ممنوعة ، ولكن المعارضة مسئولة
عن المحافظة على السلوك العاصم
والخاص . إنك تهجم الناس في أقوى
حصونهم صلبة . تريد أن تقضى على
الأسرة . . تريد زيادة . . .

الآخر : (مقاطعا) يجلب المدير من سترته
بالعكس إنه يريد التخييض .

المدير : (يبعد الآخر) . . الحيرة في عقول بعض
أفراد المجتمع الذين هم على استعداد
للتدخل عن واجباتهم المسيحية : انمو ،
وتكاثروا .

الآخر : هذا هو : انمو وتكاثروا . (نابليون
يشرح في الكلام)

المدير : ولا كلمة . . . سوف تقول صحف الغد
كل ما لم أقله لك .

نابليون : إنه . . ربما لم تكونوا قد فهمتم .
المدير : لقد فهمنا .

نابليون : تقضلا ، اجلسا . سوف أشرح القضية
في كلمتين .

المدير : وأنا أجيب سلفا : لا
الآخر : لا .

المدير : كيف لا ؟
الآخر : (في تراجع) نعم (المدير يوافق)

نابليون : نعم ؟ حسن إذن (لكنها لم يتركها يتكلم)
المدير : إنك تضيق الوقت بلى أن أقول لك ، إنه

: منذ هذه اللحظة ، سوف يتوقف سلوكك
إزاء هذه الحملة القلدة . وإنك اعتبارا
من اليوم سوف تتوقف عن الترويج لأية
محاولة اغتيال مع سبق الإصرار ، أو محاولة

(1) الكولونيل : رتبة عسكرية . وقد منحت هذه الرتبة لا حتى
السيدات الرفيقات في المكسيك تقديرا للدور البطولي الذي قامت
به أثناء الثورة المكسيكية

خيانة أو انتهازية ، تستهدف ممارساتك
الاجرامية هذه .

الآخر : هيا بنا
المدير : طابت ليلتك .
نابليون : من فضلكما . لا تنصرفا . سوف أشرح
لكما ليست مسألة قضاء ، بل مجرد
تخفيض . ليست مسألة قتل ، وإنما محاولة
عدم تعرض هذه الكائنات للاغتتيال فيما
بعد . ليست قضية ..

المدير : بمتى الاحتظار ؟ إن مدير المعارضة لا
يتناقش مع أناس من عيتك .
الآخر : (مثل صدى الصوت) من عيتك .
المدير : (وهو خارج من الباب الأيمن) طابت
ليلتك .

الآخر : (خارجا باشمتراز) هذا هو .
نابليون : (يتبعهما حتى الباب) لا تنصرفا . (يعود
فيرمى منهارا على أحد المقاعد ، خائر
القول) يتحاصل حتى يفك ياقة
القميص ، السكرتير يدخل من الباب
الأيمن ، ويتكلم وهو بالباب)

المشهد التاسع

نابليون - والسكرتير

السكرتير : (دون أن يدرك شيئا) هل تريد شيئا ؟
(نابليون لا يرد) طابت ليلتك . إلى الغد
(يطفىء نور الوسيط ثم يخرج من الباب
الأيسر ، يُسمع تنفس نابليون للمجهود ،
صمت ، يائع الأدوية يعلل مبتهجا من
باب قاعة الانتظار ، وهو يحسك بصندوقه
الذي كبر في الحجم)

المشهد العاشر

نابليون ويائع الأدوية

بائع الأدوية : (يتعباً إلى الكلام في هدوء ويطء) لا
يوجد أحد ، لقد تعبت من الانتظار ..

كنت أجهل أن الإنسان ربما يسلم من
الانستطار . (يقشرب من مبقمعد
" نابليون) .. لكن ماذا بك ؟ لماذا لا ترد
عل ؟ لم لا تقاطعي ؟ ألتست عل عجل
إن ؟ الوقت من ذهب ، هذا ما كنت
تقولهُ منذ لحظة والأآن ؟ كما أنا غبي !
لعلك تفكر الآن في أن الصمت من
ذهب . هل تعلم أنه مما يدعو إلى البهجة
أن تتيح لي المجال لأتحدث عن رفاقي
بائع الأدوية ، هكذا ، بدون عجلة ،
وهن نفسي أنا أيضا ؟ (يجلس عل المقعد
حيث يفرص كاطفل بين مسانده ، يتر
في المقعد ، ثم يأخذ في تحريك الصندوق
الكبير) والأآن يمكن فك رباط الصندوق
بكل سهولة ، كي أطلعك عل التذكارات
اللى تقدمه إليكم نقابة بائعي الأدوية في
نامورا بمعرفة خزن الأدوية الحديث الذى
أنشئ عام ١٨٩٩ ، والذى أعمل عميدا
للعاملين به ، تقديرا لحملك الإنسانية
التعميمية والفلسفية التى تدعو إلى ...

(يتبته إلى أن نابليون لا يستمع إليه)
ولكن ألا تسمعى ؟ لقد خطر ببالي منذ
برهة أنه بالرغم من أنك لم تحدثي ، فإنك
تسمعى ... ولكن الأا ... صمتك
يجبرني ، ويجعلني أترجع عن التصريح
بكل ما كنت أريد أن أقوله نيابة عن رفاقي
بائع الأدوية ، ثم إنني ، أظن أنه ما لم
أقل الآن ، فسوف أظل صامتا مثلك ،
مسترخيا ، وربما أنام ، هنا عل هذا المقعد
الوثير ، الطرى (متداركا) لكن ...
لا .. هذا مستحيل . الآن لا .. يوم
آخر ، إذا ما سمحت لي ، سوف أتحدث
معكم إذا ما سمح بقتكم ... أما
الآن .. إليكم هذه الأدوات تعبيراً عن
تقدير بائعي الأدوية في نامورا لرسالتكم .
إن صناع منتجات الكاوتشوك قد بعثوا
إليكم بمجموعة متكاملة رقيقة لكي
تحفظوا بها كتذكارات للحملة . (بينما
يسترسل في الكلام ، يخرج أشياء تشمل
جوانتيات ، وأكياس وأنايب وعددا من

أقراص اللبان ، ثم يخرج عددا من اللقائف حكمة الغلق ويبدو أنها تحتوي أيضا على قطع أخرى من منتجات الكاوتشوك . . نابليون يتعامل على نفسه ثم يتفحص هذه الأدوات قطعة قطعة ، ثم ينفجر ثائرا)

نابليون : أخرج من هنا . . ابتعد عن هنا أنت وأدواتك المطاطية . . وأنت أيضا أيها القزم الكاوتشوكي . لا أريد أن أعرف عنك شيئا ، ولا عن الحملة ولا عن التخفيض .

نابليون : ولكن كيف . . ؟

نابليون : هل سمعت ؟

نابليون : ولكنك منذ لحظة . .

نابليون : أخرج من هنا !

نابليون : ياسيد « ووترلو » ألا تستمع إلى حق النهاية ؟

نابليون : أغرب ، أغرب عن وجهي (فجأة يندفع من الأبواب : الأمن ، والأيسر ، ومن النافذة : تسعة أطفال أقوياء وكأنهم سقطوا من السماء ، يقفزون في مرح ، يضيئون الأنوار ، كل واحد منهم يهتف ، ثم يصيحون جميعا)

المشهد الحادي عشر

نابليون - وبائع الأدوية - والأطفال التسعة

الأطفال

: بابا ، بابا ، بابا ، الخ

نابليون

: (في يأس لبائع الأدوية) ثم لا يريدون أن يدعوا الإنسان إلى التخفيض !

بائع الأدوية

: أوه . . يالك من صانع جيدا ! أنت أستاذ بلا شك سأنتظر . . سوف أنتظر إذا مادحت الضرورة للانتظار ، وإذا سمحتم لي .

نابليون

: لا يا صديقي العزيز . . أنتهى الأمر . إذ

أن (يتغير جو المسرح فجأة ، هالة من النور تتلألأ حول رأسه . . الساعة تدق الثامنة . الأطفال التسعة مشدوهين أمام المشهد الجديد) إذ أن الموضوع قد انتهى ، أجل . . ولكن عساك تكون قد أدركت بمجرد رؤية هؤلاء الأطفال وهم يتادوننى هكذا ، يهله الطريقة ، وبهذه الثقة : بابا . . اليس من الأفضل أن أكرس نفسى لمستقبلهم فوراً . . مستقبل أبنائى على الفور ومستقبل أبناء الآخرين لأهم أيضا أبنائى . . لأن أبنائى هم أيضا أبناء للآخرين . اهتم بالأبناء مجهولى الآباء . . بالأبناء غير الشرعيين . . بالأبناء بالتبني وبأبناء . . . ؟

الأطفال

: (مروعين) بابا ، بابا ، إلخ . .

نابليون :

مع السلامة أيها الصديق . فرصة أخرى . اجمع أدواتك (بائع الأدوية ينفذ) فرصة أخرى . . الحياة تنادى بالخارج . . الحياة الحاضرة ، وليست الحياة القادمة . سوف أبذل جهدى من أجلها . . للملاهيء الأيتام ؟ لدور الأحداث ؟ أم لمحاكم الصغار ؟ لا أدري . . اعتبارا من هذه اللحظة . . أبناء الآخرين ، وأبناؤك مثلا . . أبناء لي .

الأطفال

: (في فرح) بابا ، بابا ، بابا ، بابا ، الخ

نابليون :

تعالوا يا أبنائى (يسرع الأطفال للقاءه ويلتفون حوله)

بائع الأدوية

: (في دهشة) ولكن ، هل هؤلاء الأطفال جميعا ، بنات ، وبنين ، هؤلاء الذين يهتفون : بابا . . أبناؤك ؟

نابليون

: (يهتف) تسال ما إذا كانوا أبنائى ؟ نعم أبنائى ، وأبناؤك أنت أيضا يا صديقى العزيز .

(ستار)

القاهرة : محمود فكرى عبد السميع

شهریات ○ متابعات فن تشكيلي



* شهریات

○ طه حسين في ذكره

سامي خشبة

* متابعات

○ ليلة العاصفة

رجب سعد السيد

للدكتور يوسف عز الدين عيسى

○ قراءة في مسرحية ليل وفانوس ورجال

عمود عبد الوهاب

○ اصيلة قرية تتحدث لغة الفن

نازلي مذكور

* فن تشكيلي

○ محمد حجي والخيارات الثلاث

عمود بقشيش

طه حسین فی ذکراه الاعتراف بأسلاف استناراتنا ومعرفتهم.. والاخلاف معهم.. ضرورة!

سامی خنشیہ

وان اقتعاد مقعد السلطان بحول الحق في لقب الصادق الأمين .
وأنا في الحق لا أكتب هذا على سبيل المطالبة بأن نكتب عنه
في ذكره كل عام بضعة مقالات للذكر أعماله أو للاعتراف
بفضله . لأن طه حسين ليس « لقمة » نجدها ملقة على
الأرض نقبلها قبل أن نتركها بتقليد إلى جوار الجدار . إنه
ليس من نوع الكتاب الذين يكتب عنهم المقالات عندما تحمل
الذكرى السنوية لموتهم . ذلك أنه قبل يوم موته بأعوام كثيرة
كان قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من تاريخ التقدم اللانهاي لعقل
الإنسان العربي في عصرنا وفي كل العصور . ومثل هذا الرجل
يصعب أن يكون موته « مناسبة للكتابة » بعد أن كانت
« أعماله » في الحياة علامات تشير إلى مراحل الطريق الطويل
الذي خرجت به أمته العربية من ظلام العصور الوسطى إلى نور
العصر الحديث . وحينما بدأ طه حسين على رأس جيله العظيم
تلك المسيرة ، كان يؤكد أن خطوات الجيلين السابقين جيل
رفاعة الطهطاوي ثم جيل محمد عبده ، لم تكن تحيط ولا تشتتا
في متاهات مظلمة . كانت المسيرة تتقدم نحو العقل والحرية
والالتزام الاجتماعي الذي يسطع وراء أسوار الخرافة والقهري
ودكوع « الأديب » والمفكر تحت أقدام السلطان . فإذا تبينا
بعض المقالات في « مناسبة » ذكرى وفاة طه حسين فلن نكون
تلك المقالات أكثر من محاولة لإعلان بالاعتراف بالجميل من
جانب جيلنا والأجيال المعاصرة لنا من تلامذة طه حسين
وتلاميذهم . وما أفقر عبارة « الاعتراف بالجميل » وما أبعداها
عن التعبير عن الدين الكبير الذي تحمله له طه حسين . ولكن

سرت ذكرى وفاة طه حسين ... (طه حسين ، هل
تذكرون ؟) أجل ، إنهم يذكرونه ، لأن ذكرى وفاته مورت ،
وسط موجة كبيرة (في العالم العربي !!) من الهجوم عليه ،
والانتقاص من علمه وفكره وتراثه ورسائله ؛ « اتهامه » بالإلحاد
أحياناً أو بالسفاهة أحياناً ، أو بعدم احترام « العلماء » ببساطة
أحياناً ثالثة ، وفي أحيان رابعة كانوا يكتفون بتريديد أقوال
التلامذة عن علاقة معلومات طه حسين بمعلومات –
المستشرقين .

إنهم يذكرونه إلى أن يصلوا إلى الهدف النهائي وهو اجتثاث
كل ما بقي من بذور كامنة للاستنارة العقلية التي كان طه حسين
من أبطلها الكبار ، والتي كافح في معاركه من أجلها ومن أجل
الحرية العقلية والحرية السياسية والحرية الاجتماعية ضد
أسلاف هؤلاء الذين « يذكرونه » بالذات . يذكرونه إلى أن
يحققوا القضاء على كل ما حققه العقل العربي . والإنسان
العربي من استنارة قائمة على الإيمان بضرورة المعرفة من أجل
الفهم ، وضرورة الشك من أجل اليقين ، وضرورة البحث
عن الحقيقة في تمرد من الهوى أو الاستسلام لما هو راسخ كجزء
من العقائد غير القابلة للنقاش ، فتنتشر المعرفة الصحيحة
وتتسر الفهم الصحيح . يذكرونه لكي لا يعود ممكناً البحث
عن حقيقة ما يروجونه ترييداً لما يستظهرونه ولا عن حقيقة
ما يجادلون به البسطاء منا ، الذين لا يزالون يمتدنون أن مجرد
ارتداء الجبة والتعمم بالعمامة بحول الحق في لقب العالم أو أن
وضع النظارة والتشديق بالكلام بحول الحق في لقب الفاهم ،

ما أعظم التراث الذى منحه لنا سحاء قبل أن يرحل ومنذ أن بدأ المسيرة ، وما أكبر المسئولية التى حملها لكل من علمهم ولكل من استناروا بعمله الجليل .

ربما كان أعظم ما تعلمناه من طه حسين هو أن الفكر الأديب لا يستطيع أن يتحرر بغيره وسط عيظ من الفكر ، وأن الفكر لا يستطيع أن يكون حراً وهو مرتبط بسطلة لا تؤمن بالحرية ، وأن « الحرية » الفكرية ليست شيئاً مجرداً وإنما هى غرس يزدهر كلما تأصلت فى حيلة المجتمع فى علاقة هذا المجتمع بتاريخه وتراثه وفى مؤسسات هذا المجتمع الأسرية والسياسية والدينية والتعليمية ، وفى علاقات كل من القوى الاجتماعية بالسلطة من ناحية وبالعلم والثروة من ناحية ثانية وبالقوى الاجتماعية الأخرى من ناحية ثالثة .

حينما بدأ طه حسين المسيرة ، لم يكن قريباً من السلطة مثلاً كان الشيخ رفاعة الطهطاوى أو الشيخ محمد عبيد من بعده . وكانت هذه هى مغامرته العقلية الاجتماعية السياسية الأولى رغم أن معركته الأولى من أجل حرية الفكر كانت من أجل تحرير الأزهر ذاته ومن أجل تحويل المؤسسة الفكرية والتعليمية الأولى فى المجتمع إلى مؤسسة تعمل من أجل تحرير العقل بدلاً من معيها من أجل استمرار تكبيله بالقيود الثقيلة . وفى هذا الموقف كان طه حسين يعرف أن تحرير المجتمع مستحيل دون أن تتحرك مؤسسات هذا المجتمع الأصلية ذاتها إلى الأمام ، وأن تحرير هذا - المجتمع مستحيل عن طريق تزويده بمؤسسات جديدة تلتنص بجسد الأمة كالأطراف - الضامة ، ولكنها أبداً لا تتغلى بدماء هذه الأمة لأنها لا تحيا حياتها . فى هذه - الحركة ، كان طه حسين يقف فى صف المستنيرين عقلياً (أحمد لطفى السيد وتلاميذه) ، بصرف النظر عن موقفهم الاجتماعى والسياسى وفى هذه الحركة كان الشيخ المنحدر المقاتل الشاب يتخيل أن تحرير الفكر يمكن عن طريق « الجدل الفكرى » وحده دون عمل سياسى .

وفى الحركة التالية ، فى سبيل « نقد التراث » كان طه حسين قد اختار انتباهه السياسى الأول مع حزب الأحرار الدستوريين ، لأنه كان الحزب الذى يجمع أساطين « المثقفين » المنحدرين فكرياً وعقلياً بعلمهم الأوروبي المستنير ، لأنه كان الحزب الذى يجمع أكبر عدد من واضعى الدستور دهاة الليبرالية الشكلية . وكان طه حسين لا يزال يتخيل أن تحرير عقل الأمة يمكن عن طريق الجدل الفكرى والعمل السياسى من أعلى ، بصرف النظر عن المذلول الاجتماعى للموقف السياسى وبصرف النظر عن العلاقة الحتمية بين تحرير عقل الأمة والتزام العمل السياسى بموقف اجتماعى أكثر تقدماً .

واكتشف طه حسين ذلك التناقض . . التناقض الكامن فى إيمان الأحرار الدستوريين ، كبار ملاك الأرض وخلفاء السراى ، بالحرية الفكرية . والتناقض الكامن فى افتقار حزب الوفد ، حزب الطبقة الوسطى المتحررة الوطنية إلى المفكرين المستنيرين . . اكتشاف التناقض بين دعوة كبار الملاك إلى الحرية الفكرية بين عارستهم للطغيان السياسى والاجتماعى فى الوقت نفسه . واكتشف أنه تناقض يمتد استحالة تحقيقهم لما يدعون إليه من حرية ، واكتشف التناقض بين فقر الوفد فى « مجال الفكر الحر » أو « الثقافة المستنيرة » وبين ارتباط الوفد نفسه بأوسع الجماهير الشعبية من الفلاحين وأبناء فئات الطبقة الوسطى رغم أن « الحرية الفكرية » و « الثقافة المستنيرة » هى التعبير العقل والفكرى الوحيد عن مصالح هذه الفئات الشعبية التى تضم الملايين . إنه تناقض يمتد أن - يتقدم حزب الوفد لكى يتبنى دعوة الحرية الفكرية ولكى يحاول تطبيقها على نحو صحيح : هذه الحتمية التى لم يسمح التاريخ بتحقيقها فى إطار « الوفد » التقليدى أبداً .

وكان التطبيق هو محاولة فرض قيم الحرية الفكرية والسياسية وقيم الثقافة المستنيرة فى عقول جماهير أوسع الفئات الشعبية عن طريقين لا يتفصلان : أولهما هو ممارسة العمل السياسى الوطنى فى غمار معارك الحركة الوطنية الديمقراطية المستمرة التى اندمج فيها الكفاح من أجل الاستقلال بالكفاح من أجل الديمقراطية . ففي هذه الممارسة تكمن « مدرسة الحرية » الأولى والأساسية . فى هذه الممارسة تنفخ الجماهير قيود استسلامها وتواكلها وصبرها السلبى القديم ويتحول إلى الإيمان بقيم العمل الإيجابى والإيمان بجسدى العمل الجماهيرى ، والسعى إلى تحقيق مكاسب فورية حقيقية . هكذا تغير « سيكولوجية » الجماهير فى مدرسة الكفاح اليومى ، الوطنى الديمقراطى نفسه .

وكان الطريق الثانى لفرض قيم الحرية الفكرية هو التعليم . فإذا كان لايد من غرس قيم الحرية الفكرية فى عقلية المجتمع كله والأمة بأسرها وإذا كانت الفئات الشعبية وفئات الطبقة الوسطى هى أغلبية الأمة ، « كنيا » فلن « بجانية التعليم » هى حجر الأساس الذى يكفل انتشار التعليم بين أبناء هذه الفئات العريضة ، والذى يكفل أن يصبح أبناء هذه الفئات هى المدى البشرى الأساسى لكل مؤسسات وأجهزة المجتمع الإدارية والعلمية والسياسية والعسكرية . بذلك تتغير طبيعة التركيب الاجتماعى لأجهزة الدولة ذاتها .

ولكن هذا الأساس « الكمى » أخذ يؤدى دوره فى غرس قيم الحرية الفكرية دون تغيير تيفى فى نوع المواد المدروسة

حسين التي تريد حل أربعين كتاباً تنوزع على أكثر من مجال من مجالات الفكر الإنساني والأدب والعلوم الإنسانية .

سنجد مجموعة من الكتب تدخل في باب نقد التراث مثل « في الشعر الجاهلي » « تجريد ذكري أبي العلاء » أو « صوت أبي العلاء » أو « مع المتنبي » أو « المنهج الاجتماعي في مقدمة ابن خلدون » .

وفي كل هذه الكتب اتخذ طه حسين موقف المفكر النقدي ، الذي لا يسلم بأقوال القدماء دون تمحيص وتقليب لوجهات النظر .

وسوف نجد مجموعتين من الكتب التي يمكن أن تدخل في علم « التاريخ » مثل « ظهور الإسلام » أو « الشيخان » أو « الفتنة الكبرى » أو « عل وبنو » وفي هذه الكتب ركز طه حسين على تاريخ الدولة الإسلامية الأولى ، جمهورية الإسلام العظيمة في عصر الرسول والخلفاء الراشدين . وهنا تبين طه حسين منهجاً نقدياً رفض فيه أسلوب الاكتفاء بتسجيل أعمال السلف الصالح وتجميلهم من وجهة النظر الدينية والأخلاقية ، لقد ركز طه هذه الفترة من التاريخ لأنها بداية تاريخ الإسلام وهو المصدر الرئيسي لفكر الأمة وتكوينها العقل ، ثم لأنها الفترة « الديمقراطية » العظيمة من تاريخ الإسلام ، حينما لم يكن الخلفاء مجرد ملوك يصف بهم بعد الدولة الكبرى وثوراء الإمبراطورية وإنما كانوا تمييزاً حراً عن مصالح الشعب العربي كله ومصالح مستقبله المزدهر المتحرر العادل . هذه الفترة هي التي أبرز منها طه حسين قيم الحرية والعدالة والديمقراطية في « الدولة » التي أسسها المسلمون .

وسوف نجد مجموعة أخرى من الكتب في نقد الأدب المعاصر مثل « حافظ وشوقي » و « حديث الأرياء » وغيرها ، وسوف نجد مجموعة أخرى في نقد الفكر السياسي وفي نقد الفكر الاجتماعي وفي نقد الحركة الثقافية المصرية والعربية المعاصرة وعشرات من المقالات في كل مجالات الفكر الإنساني والعموم العقلية المعاصرة لامة . وفي كل هذه المجالات كان الموقف الرئيسي السائد الذي اتفقه المفكر العظيم هو الموقف النقدي : حيث يسود العقل لا الخرافة والبحث الحر عن الحقيقة حتى لو كان الثمن هو هدم معتقدات خاطئة قائمة وعدم الرضا عن الهوى الذاتي مع تحويل الحقيقة الموضوعية إلى إيمان شخصي دون جمود .

إننا ونحن نحاول أن نضع أيدناً على جوهر الثروة الفكرية الهائلة التي تركها لنا طه حسين لا ينبغي أن نشعر فقط بالامتنان أو عرفان الجميل ، وإنما قد يكون علينا أن نعرف ما هو أكثر

نفسها ، وخاصة بالنسبة للدراسات العلوم الإنسانية - التاريخ والأدب والفلسفة وعلم الاجتماع وغيرها التي تؤثر بصورة مباشرة على « عقلية » الدارسين ، وعلى طرقهم في التفكير . وكانت معركة « التعليم » يشهدها الكمي والكيفي هي معركة طه حسين الأخيرة في الجانب « العمل » أو السياسي - من تاريخ وريادته العظيمة .

وإذا كنا قد بدأنا هذا الإعلان عن الاعتراف بالجميل ، بالحديث عن ذلك الجانب « السياسي » من تاريخ طه حسين الريادي الكبير فرمما كان الدافع إلى ذلك سببين :

أولها : هو أن تأثير طه حسين في ذلك المجال على عقل أمتنا كان هو التأثير المباشر الذي يصل إلى عقول أوسع الجماهير ، إلى عقلية الأمة الحية بأسرها وفي أسرع وقت .

وثانيها : « روح تعاليم » طه حسين في ذلك المجال ، وإن لم تكن - على ما أعلم - قد سجلت ووقعها هو باسمه ، فإننا لا نزال بحاجة إلى إدراك مغزاها الحقيقي ، والإصرار على التمسك بها والعمل على أسماها إذا شئنا حقاً أن نخرج أمتنا كلها ، ونجتمنا كله ، من ظلمة العصور الوسطى إلى نور العصر الحديث . مازلتنا بحاجة إلى أن تعود جماهيرنا الشعبية تنغمس في العمل الوطني الديمقراطي لكي تتحرر حقاً ولكي تؤكد إيمانها بجندوى العمل الإيجابي الجماعي المنظم والمستدير . وما زلتنا بحاجة إلى أن تستنير عقلية أمتنا - وعقول جماهيرنا بنور العلم والمعرفة والفكر النقدي .

الجانب الآخر هو الجانب الذي لا يتم باكثره حتى الآن سوى المثقفين ، فتنتقل منهم وهبرهم إلى فئات أمتنا المختلفة بدرجات متفاوتة . ولكن هذا الجانب الذي تجسده مؤلفات طه حسين ، هو الحقيقة الدائمة الحضرة ، الأبدية الثمار التي غرسها الفكر الشجاع ، وتركها لأمته ، ترعاها ، وتأكل من حصادها وتروى وتتعلم ، وحينما يكون بمقدور كل أبناء أمتنا أن « يقرأوا » هذه الكتب وأن يتعلموا منها سيلقى الجانبان اللذان تكون منهما تاريخ طه حسين كله .

مرة أخرى حينما بدأ طه حسين مسيرته ومع تقدمه على طول هذه المسيرة وجد نفسه يحكم الظروف الموضوعية للثقافة المصرية نفسها مطالباً بأن يغطي أكثر من ميدان وأن يقاتل على أكثر من جبهة واحدة ، ولكن عظمة المقاتل الفكري تتجلى في وحدة موقفه الأساسي على كل هذه الجبهات . إن كتب طه

أنفاسها وتظاهرها بأنها امتلكت ناصية الحق ، لمجرد أنها تمتعت ببعض الوقت ، ولظروف طارئة ببعض القوة أو المكانة الاجتماعية » .

هل كان الخطأ كامناً في طريقة وأسلوب المستشرقين « الأوائل » الكبار ، الذين قطعوا ، بينهم وبين تراث الأمة بعد طه حسين ، واكتفوا بالعمل « الثقافي » والأكاديمي بعيداً عن العمل العام ؟ أم كان الخطأ في تركيبة القوى الاجتماعية والمؤسسات السياسية نفسها التي قررت تغيير - شكل البنى التحتية للمجتمع - تغييراً عاماً ودون توجه فكري واجتماعي وقومي واضح وملزم منذ البداية - دون أن تفكر في تغيير البناء القومي - فكان أن تراكم في هذا البناء القومي تراث السلف غير العقل وغير المستير ، إلى جانب ، أو من تحت ما تراكم من طبقات التكوين العقل والوجداني لثقافتنا المتعلمة ، أم أن السبب كان ارتباط متغنى الاستنارة - بالدولة - باعتبارهم موظفين ، لا بالشعب نفسه وتجمعاته ومؤسساته ، أم أن السبب كان هجوم وسائل الاتصال الجماهيري المبكر الذي اقتضى أن تتحول المعرفة إلى دعاية ، والثقافة إلى مجرد إعلام قبل أن يتأصل لدين الاحتياج إلى المعرفة وإلى الثقافة ؟ أم أن السبب شيء مختلف عن كل هذا كل الاختلاف ؟ .

في ذكرى رحيل طه حسين ، يضطر بعض الأوفياء إلى الدفاع عن مجرد أمانته وإيمانه ولكن في ذكرى رحيل قاسم أمين ومصطفى عبد الرزاق وحل عبد الرزاق ولطفي السيد ، وعبد الرحمن الرافعي ، ويوسف كرم ، وأمين الخولي ، وأحمد أمين ، ومحمد فريد ، وحافظ إبراهيم ، وإبراهيم المويلحي ، والامام محمد عبده ، وصبحي وحيدة ، وشفيق خربال ، ويوسف مراد وسلامة موسى ، ومحمد تيمور ، ومحمود مختار ، ومحمد سعيد ، ومسيد درويش ، وعشرات غيرهم . . . لا نذكرهم بالاحكام ولا بالدفاع إلا لكي نعرف بأن لاستنارتنا أسلافاً وجلورا ، وأنه علينا أن نحدد اختلافاتنا معهم لكي نعرف بالتحديد ما كتبناه وما خسرناه وما ينبغي توصيحه ، وما يتعين كسبه من جديد أو تحقيقه لأول مرة ؟ !

القاهرة : سامي خشبة

نبلاً ، وهو أننا إذ نتعلم منه ونسير على الطريق الذي شقه لكي نستكمل المسيرة فإننا بسبب ما تعلمناه ، وهو التمسك بقيمة الحرية والالتزام بروح التقدم الانساني لعقل الإنسان وحياته فإننا قد نختلف معه . ولكن هذا الاختلاف لن يكون إلا لكي نستكمل بالحق وبالفعل ما بدأه ، لكي نحافظ على حياة طه حسين ومعنى تلك الحياة .

... أعود بكل هذا الاستطراد الطويل الذي أعتذر عنه ، لكي أقول إنني لم أكتب ما كتبت من أجل أن أطلب بيضعة مقالات لتكريم طه حسين في ذكرى وفاته .

وإنما أردت أن أضع أسام القاريء صورة ، عامة بالضرورة ، للاتجاه السائد الآن في حياتنا العقلية : اتجاه العدا للامتنارة والعلمانية العقلية مهما كانت انتهاها الأيديولوجية أو الاجتماعية .

وحينما أقول إن الاتجاه السائد فإنني لا أقصد أنه سائد في الجامعات ومراكز البحث العلمي - في الإنسانيات أو في الطبيعيات - أو في الأجهزة المركزية المزودة أيضاً بالباحثين والآلات الحاسبة . في هذه الأماكن يضطرون بالضرورة ولأجل المنفعة العامة للمعرفة أو العملية إلى الالتزام بحدود دنيا على الأقل من الموضوعية والعلمانية . التي كان يلجأ إليها دون شك - أطباء الهند وبابل ومصر القديمة رغم أنهم كانوا يمارسون أيضاً السحر إلى جانب الطب والهندسة والفلك .

إنما أقصد سيادة اتجاه العدا للامتنارة العقلية ورفضها ، هذا الاتجاه القديم منذ طرقت هذه الاستنارة عقل أمنا وضميرها في أواخر القرن الأسبق وأوائل القرن الماضي .

وأردت ثانياً أن أساءل عن السبب الذي جعل ثمار « ليبراليتا » أو تيارنا التحرري المستير والعقلاني ، ضعيفة وجافة وغير مشبعة إلى هذا الحد عجيبة عن التجلر والتأصل بقوة في وجدان أمنا وضميرها كل هذا العجز ، بحيث تضطر إلى التوارى الخائض ، أو الدفاح المستضعف - على أكثر تقدير - حينما تسترد النزعات السلفية والشكلية والثقلية بعض

طرق باب الشعر ، وله بعض الأغاني يفتيها مطربون مشهورون ؛ وصرف قراءه الصحف الدكتور يوسف عز الدين عيسى كاتب اليوميات الشائقة في (مفكرة الأهرام) .

ومع كل هذا التنوع في العطاء كماً وكيفاً ظل الرجل هاوياً للآداب .. فلا يمكن أن نعد الدكتور يوسف عز الدين عيسى أدبياً عتقاً ، وهو الذي يحمل لقباً علمياً كأستاذ في تخصص من أشق التخصصات العلمية البحتة : علم الحشرات .. ولابد أنه لكي يتبحر في هذه الوظيفة أعطاها من وقته وجهده الكثير . وقد أكد الرجل بنفسه على ذلك في أكثر من لقاء .

والتحليل الكمي للإنتاج المتنوع للدكتور يوسف عز الدين عيسى يشير إلى تميز فن الدراما الإذاعية عنه ، فقد كتب نحو ثلاثمائة وستين تمثيلية إذاعية . فإذا أضفنا إلى ذلك ما يزيد على أربع مسرحيات ، لوجدنا ما يفسر شغف

ويستبلك معظم قصص المجموعة - إن لم يكن كلها - فيدخلك إلى جو من الفتازيا المبهضة ، حيث يشيع اللون الأسود والرؤية المشائمة في كل الجنبات . بل إن ذلك يبدأ من أول العنوان في كل قصة : (لسوق) ، (ليلة العاصفة) ، (لا مكان) ، وهي عناوين غنية عن التعليق والإشارة إلى مدلولاتها . ولا تفريك القصص الأربع الباقية ، فواحدة تحمل اسم (نور الشفق) وهو عنوان غادع ، حيث تقول القصة إنه برغم نور الشفق فإن الحقد والصراعات بين بني البشر هي الأقوى والسائدة . وأيضاً (السراج الملائكة) ، حيث تتوقع الفرع بمنزجها بالظهر والبراءة ، ولكننا تفاجأ بمأساة ، وتطالعا بداية القصة بيوها الكوليرا يحتاج مصر في فترة من فترات التاريخ الغريب أما (القطار) فقد أرادها الكاتب قصة رمزية ... فالناس كراكبي القطار ، يسافرون في حيلة ، ويتنهون في أخرى .

متابعة

”ليلة العاصفة“

الدكتور عز الدين عيسى

رجب سعد السيد

الكاتب بالحوار في أعماله الروائية والقصصية .

وقد قدم الكاتب نفسه في مقدمة المجموعة القصصية (ليلة العاصفة) - كتاب اليوم - العدد رقم ٢٢٥ - مارس ١٩٨٤ ، على أنه كاتب رواية (له روايتان) ، ثم مسرحي ، ثم كاتب دراما إذاعية ، وأخيراً ككاتب قصة قصيرة . فهل يدل ذلك على أن القصة القصيرة قد لا تكون الشكل الأثير لدى الكاتب ؟ .

على أية حال ، لقد اختار الدكتور يوسف عز الدين عيسى من بين ما كتب في فن القصة القصيرة (مائتي قصة) سبعاً ، ضمها في أول مجموعة قصصية تصدر له ، بعنوان (ليلة العاصفة) .

ولكن الكاتب لا يغفل كثيراً لمحة البداية ويعطي كل التركيز لمحة (الوصول) ، في سخرية مريرة . فإذا أتينا إلى القصة الأخيرة (فراشة تحلم) ، توقفت قصة من رفاق الدانتيل ، فهناك الفراشة ، وهي تحلم .. ولكن أي حلم ١١ . إنه كابوس يجلبها عيب من غفرتها فزعة ، فالشر المستطير قائم !

والأحلام وسيلة تكتيكية يستخدمها المؤلف في بناء قصصه . وفي بعض القصص يقوم البناء ، أساساً ، على حلم أو رؤية كابوسية ، كما في قصة ليلة العاصفة ، حيث يرى البطل ، وهو تحت تأثير مخي لتلهب جسده ، شريطاً لتستحيل حياته ولظروف التي تسحط بنهاية هذه الحياة . ويضي

الدكتور يوسف عز الدين عيسى أوفد أدباء الإسكندرية حفظاً وأكثرهم انتشاراً في ساحة الآداب في مصر ، حتى إننا - إذا تخلفنا ذلك كمقياس - لا نكاد نعدده سكتلر إلا بالإقامة وبمقدار وجوده الإيجابي وتفاعله مع الحياة الأدبية في المدينة ، هذا إلى أن أعماله لا تظهر فيها ملامح البيئة السكتلرية ، بل ولا ملامح لأي بيئة مصرية أخرى ، فهو - في معظم قصصه ، وكما سنرى - يحكي قصصه الطريفة ، علقاً في عالم فتازي خاص به .

وقد خير الدكتور يوسف عز الدين عيسى كل فنون الكتابة ، فكتب الدراما الإذاعية والقصة القصيرة والرواية والمسرحية والفيلم والدراسات الأدبية ، كما

البطل طيلة السنوات التالية - التي هي الامتداد الزمني للقصة - يوثق تحقق الأحداث والمسا التي رآها في ذلك الشرط .

وفي قصة (لا مكان) يستيقظ البطل من نومه ليزعجا بتأثير حلم خفيف كان - فيه - جالما يبحث عن طعام في مدينة مهجورة خالية من مظاهر الحياة ، وأصابه الرعب فظل يعدو حتى صبحا من نومه وقلبه يندق في سرعة وعنف . وكان البطل قد بدأ نومه بعد أن قضى سهرة هائلة عند خطيبته التي كانت تحضل بعيد ميلاده الثلاثين ، فيذكر عليه الحلم صفوه ، ثم تفلجا - مع البطل وهو يقف أمام المرأة ليحلق ذقته - بأن الزمن قد قفز به إلى الأمام أربعين سنة ، فصار عجوزا في السبعين . وهكذا ، أسلمه رعب الكابوس إلى رعب أشد ، حيث خرج من كهف الزمن شائخا يبيع في شوارع المدينة لما يجد لنفسه مكانا . فكان الحلم كان تهيدا لما طرأ على حياة البطل من تغيرات فجائية مروعة . ويرغم ذلك فإن الحلم أو الكابوس لا يبدو جزءا أساسيا في القصة ، حيث لا يؤثر في نتائجها ، بل يمكن حذفه تماما دون أن تتأثر القصة فيها .

وحلم الفراشة في العصور الجيولوجية الأولى - قبل ظهور الإنسان - هو أساسا بناء قصة (فراشة لحلم) . وهو حلم مزيج (لاحظ أن الأحلام كلها مزيج) ترى فيه الفراشة نفسها حبيسة في شبكة كائن غريب لا تلبث أن تعرف - حين تلجأ إلى عزافة الغاية - أنه الإنسان الذي سوف يظهر في وقت محدد من الزمان ويغير المناخ على كل غلولات الكون ، بل لن يسلم هو نفسه من شروبه .

وفي المخطع الثالث من قصة (نور الشفق) ، وفي حديث بين امرأتين ، تحكى إحدىهما للأخرى حليا رأت فيه هرايا يأكل حاما . ومعروف تماما مدلول كل من الغرباء والحمام ، كما أن القصة نفسها تنصيح فيها ملاحم كل من الشر والخير والصراع الخاسر بينها - لصالح الشر كما يؤكد الكاتب في رؤيته التشاؤمية الواضحة - بحيث لا تحتاج إلى مزيد من الرموز المسطحة في مثل هذا الحلم غير الجور فنيا . . . بل أن المقطع نفسه يبدو زائدا ،

ويمكن الاستغناء عنه دون أن تتأثر القصة .

والدكتور يوسف عز الدين عيسى غرام واضح بحشد التفاصيل التي قد يبدو بعضها زائدا وغير مفيد في بناء القصة ، من أمثلة ذلك :

١ - حرص المؤلف على أن يعطى للشخصيات ، ويعطيها ثانوي أو هامشي أو غير ذي قيمة على الإطلاق ، أسماء كاملة وأحيانا مركبة ، دون أن يكون لهذه الأسماء أي دلالة . ففي قصة (نور الشفق) يعطى اسم (سحر العيون) للممرضة ، بينما يتجاهل الطبيب مدير المستشفى . وفي قصة (أفرح الملائكة) يذكر اسم الطبيب (شوشو عبد المتعم) رب الأسرة الذي سوف يتوق ويترك أولاده والقصة أيضا ، دون أن يؤثر في أحداثها الأساسية . كذلك يذكر اسم والد الفتاة التي سيتزوجها هذا الطبيب ، يرغم أن هذا الوالد يسمى أيضا بالكوليرا في مفتتح القصة ، ولا يسنى أن يذكرنا بأن والد الفتاة كان مدرسا للطبيب في الثانوي .

٢ - الوصف المفصل للآزمة التي أبتهت حياة مدير المستشفى ، في قصة (نور الشفق) ، لا يمت بصلة للقصة نفسها ، ويقتل عتلا على بناء القصة وعلى القاري .

٣ - التوسع في وصف واقعة انتشار وباء الكوليرا في مصر (أفرح الملائكة) ، دون أن يكون للحللك صلة بالحكاية الأصلية .

٤ - في قصة أفرح الملائكة أيضا ، وفي صفحة ٥٦ بعد عبارة (. . . خرجا من المسجد وولقا يتحدثان بجوار السيارة) ، يأتي حوار طويل وعمل وغير مفيد . وكانت العبارة نفسها كافية لأداء المهمة دون تسجيل الحوار .

وفي نفس القصة يقوم الرجل الشهم بشراء . . . كميات هائلة من السم والسكر والورز والجوز والبنديق والزبيب والملين وحلوى جوز الهند وقشر الدن . . .) ، لدرجة أن القاري يمكن أن يتساءل : ألم ينس المؤلف - أقصد الرجل - شيئا ؟

ولعله من الطريف أن تشير إلى وجود الجوز والورز والبنديق في أكثر من قصة .

٥ - شخصية (سامية) حبيبة البطل في قصة ليلة العاصفة ، هامشية باهتة ، ومع ذلك لا ينسى المؤلف أن يعطيها وظيفة ذات نوعية خاصة جدا : « عينت مديلة في قسم الطفيليات » ، فعماذا يحدث إذا غيرنا وظيفتها إلى مديلة في قسم البكتريولوجي مثلا ؟

٦ - يتجول بطل قصة (لا مكان) في المدينة بعد مرور أربعين سنة على نومه ، ويرصد التغيرات التي حدثت في الواقع المحيط به . ولا تحتاج القصة إلى كل هذه التفاصيل ، خصوصا وأن سرد التغيرات جاء في لغة عادية . وكان يمكن الاكتفاء بما طرأ على منزل البطل من انقلابات تفلتها إلينا القصة ، من خلال البطل ، في رؤية كابوسية جسدت فساحة غسارانه لخصوصيات حياته .

ومن أوضح خصائص اللغة القصصية عند الدكتور يوسف عز الدين عيسى استخدامه للحوار كأحد أعمدة البنية القصصية في أعماله ، ولعل ذلك يرد - كما سبق أن أشرنا - إلى اهتمامه الكبير بالدراما الإذاعية وروسخه في مجالها . ولكن الحوار في التمثيلية الإذاعية يختلف عن الحوار في القصة القصيرة . ففي الأولى ، يقوم الحوار بكل العمل تقريبا ، لذلك فهو يتسع لكل التفاصيل ، ويحتمل كسل المعلومات والإشارات إلى المستمع ، ليستأثر بأفئته . أما في القصة القصيرة ، فالحوار أحد الأنسجة المنسوجة للمكان القصصي ، اللهم إلا إذا كانت القصة كلها حوارية . وكنتيجة ضمن أنسجة أخرى في جسم القصة ، يجب أن يتحدد الحوار لقانون هذا الغالب الفني الذي يعتمد على التركيز والاكتفاء بالخطوط التي تلمع وتنفق عن التفاصيل .

ولا توجد قصة واحدة في مجموعة « ليلة العاصفة » تخلو من الحوار ، بل إن بعضها يعتمد أساسا على الحوار ، حتى إن القاريه يكاد يظن أنه أمام دراما إذاعية . ونمتدح أن بعض قصص هذه المجموعة ، إن لم يكن كلها ، كتبت أصلا كتمثيلات إذاعية . وقد صرح الدكتور يوسف عز الدين عيسى ، في الحوار التي يكتبها في باب (أسبوعيات) بالملحق الأدبي لصحيفة الأهرام (عدد يوم الجمعة الموافق ٢١/٦/٨٠)

(١٩٨٥) بأن قصة (الوق) كانت تمثيلية إذاعية في الخمسينيات ، وقد حولها من الشكل المسموع إلى الشكل المقروء . ولا مانع لدينا أن يستمر المؤلف أفكاره في أكثر من شكل فني . إن ذلك يذكّرنا بالعمل الفني عند الكاتب الراحل ضياء الشرفاوي حيث كان يخضع بعض مجاربه الروائية لشكل القصة القصيرة أولاً قبل أن يصوغها بناءً ورواياً . كل ما نترقبه ، حيال مثل هذا التجريب ، أن يجرس الكاتب على قواعد الشكل الذي يتعامل معه ويتخلل من مؤثرات الشكل الذي طرقة بنفس الفكرة .

ولم يستطع الدكتور يوسف عز الدين عيسى أن يتخلص من تأثير الحوار الإذاعي في أكثر من قصة وأكثر من موضوع في مجموعته القصصية (ليلة العاصفة) . ففي قصة (نور الشفق) نجد المقاطع التي تتكون منها القصة وكأنها (مسامع) ، (يفتح) كل منها ثم (يقفل) منفصلاً بشخصياته وأحداثها عن سببه وما يليه . وتبدو خيرة الكاتب في الرسم بالحوار واضحة في (المقاطع) أرقام ٢ و ٨ و ٩ . وأحياناً يفلت الحس القصصي عند المؤلف ، ويغلب عليه الحس الإذاعي في كتابة الحوار ، فيأتي كما في المقطع الخامس (ص ٢٠) :

- (الأطفال يادكتور
انتفض الدكتور واقفاً وقال بلهفة :
- (ما لهم ؟
ظلت ناظرة إلى الطبيب ، والفزع يطل
من عينيها لا تدري ماذا تقول . صاح
الطبيب قائلاً :
- (تكلمي .. ماذا حدث للأطفال ؟
هل ماتوا ؟
- (ليتهم ماتوا يادكتور ، حدث أسوأ
من ذلك ، هيا معي لترى الكارثة . .
ذهباً معاً إلى غير الأطفال . قال
الطبيب :
- (ما هم الأطفال ؟ ما هم بخير
- (شيء مريع ، لست أدري من
الذي فعل ذلك .

وواضح أن التركيز في هذا الحوار - من جانب المؤلف - منصب على (أد) (السامع) أو (المستمع) وليس (تلقى) (قاري) القصة .

كذلك نجد في نفس القصة (شائية) إذاعية أخرى ، وهي التغيرات السريعة المتلاحقة في سير الأحداث ، والتي تصلح (قنلات) للحلقات الإذاعية . ففي المقطع أو المسموع المأثر وحده ، نفاجياً - أولاً - بأن مدير المستشفى هو سارق علامات تحديد نسب المواليد ثم نفاجياً - ثانياً - بأن نفس الشخص لم يسرق العلامات ، فهو قد عاد ووَزَع نفس العلامات على نفس الأطفال ، بنفس الترتيب ، فأعاد إلى كل منهم نسبه الحقيقي ، ولكنه أغفى التصحيح .

وأحياناً ، يستدرج الحوار الكاتب ليلخص من خلاله أحداثاً وقعت قبلاً ، وتم سردها في سياق القصة ، كما في صفحة ٦٤ من قصة (أفراح الملاكات) . . . فقد جاءت الأم لتعرف من أطفالها معارفهم التي عرفها القاري قبلاً .

وتقوم قصة (فراشة الحلم) ، كلية ، على الحوار بين حيوانات الغابة . والحوار فيها سلس ومصمم بذكاء ، خصوصاً الجزء الذي دار فيه الحوار بين العصفورة والفرشة المنزعجة وهي تحكي لها ما دار بينها وبين عالم الحشرات (!!) الذي وقعت في شبكته في الحلم . تقول الفرشة (صفحة ١٤٤) :

(.. قلت : إن كنت طمأن فليس لديّ ما يروى طمأنك ، فما أنا إلا فراشة ضعيفة مسكينة ضئيلة الحجم ، لا أرد جوعاً ولا أظفره طمأن . أمامك البحيرات الواسعة واليانابيع الصافية ، فاذهب وارثو منها كما تشاء وامتنحى حريق التي سلبتها مني ، فالحرية أشمل ما في الوجود . فقال (العالم) : إن ظمئي ليس ليلاء ، بل للمصرفة ، وأنت ستسرون ظمئي . سأحفظ بك عندي في معمل فترة من الزمن لحرقه كل شيء عنك : كيف تأكلين ، كيف تطيرين ، كيف تتناسلين . فصحت قائلة ، وقد استبد بـ الفزع : مستحيل ، مستحيل ، كيف تجرؤ على ذلك وكيف تسبح لتسلك أن تطلع على أسرارى ؟! فاستمر يقول ، وكأنه يجد لذة في تعذيبى : ثم أقتلك بعد ذلك وأفتح بطنك وأخرج أعينك لتعطيهما إلى شرائح رقيقة للدراسة أنسجتها وخلاياها ، كما أتى سوف أدرس

تركيب رأسك وأرجلك وأجنحتك) .

وتطل شخصية المؤلف نفسه واضحة في هذا الحوار .

أما في قصة (الوق) فالحوار مستخدم في التصوير وتوصيل أفكار الكاتب بشكل جيد . وقد نقل المؤلف مسرح القصة ، بعد جولة قصيرة في المدينة التي توقفت فيها الحياة ، إلى مسرح المدينة ، حيث نجد الممثلين وقد نجحوا من (الموت) الذي أصاب سكان المدينة ، وحيث الأحداث تجري على خشبة المسرح ، ويصيح الحوار (شريعاً) ! .

ويشير الدكتور عبد الفتاح عثمان ، في دراسته عن رواية (الرجل الذي باع رأسه) أولى روايات الدكتور يوسف عز الدين عيسى ، (مجلة القصة - العدد ٣٧ - يوليو ١٩٨٣) إلى أن إحدى خصائص اللغة القصصية عند المؤلف استخدامه للصورة البيانية وخصوصاً التشبيه ، ويصف التشبيهات في الرواية بأنها - بصفة عامة - طريقة ، فير أن بعضها (يتصف بالركافة والابتذال) ، وبعضها (فيه مبالغه فير مقتصه) . ولا يمكن لقارء (ليلة العاصفة) إلا أن يعترف بطرافة أسلوب المؤلف بصفة عامة . والتشبيهات في قصص المجموعة قليلة ، ربما بسبب سيادة الحوار وقلة الوصف والسرده ، غير أنها في مجملها عادية لا تستوقف القاري ، مثل (.. ولكن قوة حبية وخفية ، وكأنها مفتاحين قوى ، كانت تجلبها إلى الداخل) و (.. ركيسا الزورق وكسأها روحان هائمتان ..) و (.. خرج الغضباني من منزله كالثور الهائج ..) و (.. ترك حمدي المساعدة مدالة تتحرك كينبدون الساعة ..) ، وتشبيهه سريان الألم في الجسم كسريان النار .

وبعض التشبيهات موفقة وتخرج من رتابة المؤلف بمحاولة التغير والتجديد ، مثل (سرى الخبر في أنحاء القرية كما تسرى النار في قنبل القنبل) ، ووصف الغراب الذي يأكل اللحم (.. وكير في الحجم حتى أصبح وكأنه سحابة كبيرة تحوم فوق القرية) ومن التشبيهات الجيدة أيضاً ، (الرباه يحتاج مصر ، حيث يتساقط البشر كقطرات المطر التي تمصها التراب) ، و

(.. كل شيء ساكن لا يتحرك ، وكأنه مشهد سينمائي توقفت عند لحظة معينة الألة التي تعرضه ..) (.. والبرق يلعب فينير الطريق والحقول لحظات خاطفة ، وكان الساء نلقت صور لهذا المكان ١) . وهو تشبيه مبكر و .. رأى أمام البيت شجرة ضخمة شاذة كانها تتحدى العاصفة العاتية وتوكل حراسة المنزل .

أما المجالفة فتظهر في بعض التشبيهات مثل (.. بدا له الطريق طويلا لا يريد أن ينتهى ، وكأنه يهتف حول الكرة الأرضية) . وتشبيه آخر بفلسف راحة الغاري وهو يتابع الحكاية (.. احتسنت حينما الزوجة بالدماء كما يحدث لعيني السحلية المسكية عندما تغضب أو تستثار ١) . تكلم من القراء يعرف السحلية المسكية ، وكلم منهم رآها وهي غاضبة أو مستثارة ، حتى يمكن أن يتوصل إلى مقدار غضب الزوجة ؟

ويتعامل د . يوسف هز الدين عيسى في قصصه السبع التي تضمها المجموعة ، مع الزمن ، تماما مجازا . والمساحة الزمنية في معظم قصص المجموعة تمتد لعدة سنوات . ففي قصة نور الشفق تستغرق الحكاية نحو السنة حتى القطع الخامس . وفي القطع السادس يفتقر الزمن عشر سنوات بمجرد السرد المباشر : (ذات يوم ، بعد نحو عشر سنوات ..) . ونفس طريقة الحكاية هذه في النقل الزمني نجدتها في قصة (أفراح الملائكة) و (ليلة العاصفة) . ففي الأولى نجد (.. في اليوم الثالث ..) ، ثم (بعد بضعة شهور ..) ، حيث تبدأ الزوجة في نسيان كرامة الولاء ، وتظهر عليها أعراض الحمل ، وتضع توأمها ، ثم يأتى حل آخر ، وبعد عام يأتى المولود الثالث ، ثم نلاحظ بأن الطفلة تتكلم وتطلب من أبيها طلباتها المسجلة .. يتم كل ذلك في صفحة واحدة . ولعل السبب في هذه (الزحمة الزمنية) - إذا جاز التعبير - يرجع إلى إصرار الكاتب على عرض نشأة التاريخ الأسرى للأطفال ، وهو شيء آخر غير القصة الأصلية .. قصة الأطفال التباسي الذين يعانون الحرمان . لذلك تكدست هذه التطورات التاريخية ، واضطر المؤلف إلى أن (يلخص) تناوبها الزمني في كلمات قليلة تقريرية .

وفي قصة (ليلة العاصفة) ، ألزم المؤلف نفسه بتتبع حياة البطل لما يزيد عن عشرين سنة ليبري ، وتري معه ، تحقق النبوءات التي رآها في حلمه الكابوسي . وقد تم ذلك التتبع بلفة الحكاية التقليدية (.. مع مرور الأيام ..) (.. لكن بعد نحو عام ..) .

وأحيانا ، يختلف زمن فعل السرد في القصة الواحدة ، ففي قصة أفراح الملائكة ، تبدأ الحكاية باستخدام زمن الفعل المضارع (البلاد تظللها سحابة سوداء .. أجزاء من الدولة محاصرة مسرولة .. السرب يسيطر على المواطنين ..) . وفي نهاية الصفحة نفسها يتحول زمن الفعل إلى الماضي (رقد أفراد عائلته ...) ، و (.. قال أحد الأطباء ..) .

وسجل نفس الملاحظة في قصة القطار حيث تتالع المدخل المسرحي التمهيدى الذي يستعمل فيه المؤلف الفعل المضارع (.. ينساب القطار .. الركاب الذين يشغلون جميع مقاعد عرباته لا يميزون بعضهم ..) ، ثم يتحول زمن الفعل إلى الماضي في بقية القصة .

غير أن أهم ملامح تعامل المؤلف مع الزمن في قصصه ، هو ذلك التعامل القسائى ، حيث لا يصبح الزمن مجرد تسجيل مباشر لتاريخ وحياة الشخصية ، ولعلاقة الشخصيات بعضها ببعض - كما يحدث في الحكايات البسيطة - ولكنه يصبح عمود العمل القصصى نفسه ، حيث يحمل الشخصيات والأحداث ويدفعها لتتابع وتفاعل .

ففي قصة (الحرق) ، يتوقف الزمن فجأة ، وتتجمد الحياة في المدينة يلتقي قليل من السخطين الذين تقوا ، بينهم وبين أنفسهم ، أن تنتهى حيوات الآخرين لتستحق مطالبهم ومطامهم الشخصية .. يتوقف الزمن ليختلط الواقع بالحيال ، ولتنطلق الشخصيات في القصة تمرض وتتلقى وجهة نظر المؤلف التي تأبى إلا أن تنتهى متشائمة .

ويعمد البناء القصصى في ليلة العاصفة على الانتقال في الزمن إلى المستقبل ، ففي ذات ليلة من عام ١٩٥٣ - هي ليلة

العاصفة - يعيش البطل (حمدى) أحداثا (ستع) في عام ١٩٨٠ ، أى أنه يرسل إلى الأمم لسلطة زمنية قدرها سبعة وعشرون عاما ، حيث يقابل ، وهو في طريقه عائدا إلى بيته ، وفي منزل قريب المعمر ، سيدة تشبه إلى حد كبير أمه المتوفاة ، ويفاجأ بأنها تعرف ليله - كما تعرف عنه ، وتحكى له أحداثا غريبة وقعت لشيء - الذى هو حمدى نفسه حين يكبر - ولأخته . ومع أننا قد فوجئنا بأن هذه المسألة الغيبائية لم تكن سوى كابوس أو هذيان تحت تأثير الحمى التي أصابت البطل في رحلة عودته ، لإنها كانت حيلة مناسبة لإنشاء القصة .

وفي قصة (لا مكان) يحدث نفس الانزياح في الزمن ، إذ ترى رجلا نام في ليلة عيد ميلاده الثلاثين ، واستيقظ بعد رقاد طلق فراه أربعين سنة .. نام شابا سعيدا موفور الحوية ، وقام من نومته عجوزا مفكك الأوصال شائع الملامح . وواضح هنا أن المؤلف قد استلهم قصة أهل الكهف ، وإن كان ذلك في الشكل وحده . غير أن استخدام الموروث الدينى في خدمة القصة القصصى لم يكن موفقا تماما ، فقد تم الانتقال في الزمن بأسلوب غير متفق حيث اللغة عادية محددة تصف الواقع الخارجى للبطل بمفردات شديدة الالتصاق بالواقع ، في الوقت الذى كان الموقف يحتاج فيه إلى استخدام مفاهيم للغة ، يوفر ذلك الجو الذى يخلط فيه الواقع بالحيال كما فعل المؤلف لإجادة في الكابوس الذى عاشه البطل في قصة ليلة العاصفة . ثم انظر إلى وقع المفاجأة المائلة ، ورد الفعل الباهت الذى بدر من البطل (.. استولى عليه شعور رهيب أشاع قشعريرة في جسده . ماذا حدث لي ؟ أين ذهب شيئا ؟ كيف اختفت أسنان التي كنت أكرس بها البندق واللوز والجوز في الليلة الماضية في منزل خفيق ؟) .

أما في قصة (فراشة حلم) ، فإن الزمن يرتد إلى الخلف .. إلى عصر ما قبل ظهور الإنسان على الأرض ، حيث يأتى حلم ألفراشة تبوءة يقدم ذلك الكائن الحى (الحديث) . وتبدأ القصة بالحقيقة العلمية : (قبل أن يوجد الإنسان على سطح الأرض ، لم يكن يعمر الدنيا سوى

فراشات وطيور وحوانات متعددة الأشكال والألوان . . . ثم يتقدم الزمن إلى العصر الحديث من خلال (البثورة المسحورة) التي هي حفرة الماء السحرية الخاصة بمرآة الغنابية : الجسرادة ، لتسرى تحقق نبوءة الفراشة ، وجبروت ذلك الكائن الذي ظهر على الأرض وفعل بها ما فعل .

وبالزعم من طول الزمن القصصى في قصة (الفطار) - وهو الحياة الإنسانية نفسها - فإن المؤلف كان موفقا حين استخدم الرمز في القصة ، فكانت رحلة الفطار هي الحياة ، محطة البداية ومحطة الوصول .

وتخلق محاولات (تصنيف) (الأصصال) السبع التي تضمها مجموعة (ليلة المصاصة) : هل هي قصص قصيرة ؟ . يصعب أن نجد ملامح القصة القصيرة في بعضها . هل هي روايات ؟ . بعضها يبدو كروايات قصيرة ، حيث يضم العديد من الشخصيات التي تسع في خضم هائل من العلاقات المتشابكة بعضها نسيج زمني متسع ، لكنه هذه الأصصال التي تبدو كروايات قصيرة) ممكنة البناء . . . قسى قصة نور الشفق ، مثلا ، يبدأ المقطع الأول بما يشبه الحرب الأهلية بين الغاضبين (زعامة الغضبان) والغرفائين (زعامة الغرفان) وفي المقطع الثاني تظهر نور الشفق التي تعطي اسمها للقصة كلها ، لكنها لا تلبث أن تختفي تماما من القصة بمجرد دخولها البرج والذهاب من أجل أن تحمل كل نساء القرية ويلدن في يوم واحد بعد تسعة أشهر . ثم تجرى أحداث المستشفى ، ويمس الطبيب لمريضته بأمر اختلاط الأطفال وتداخل شخصياتهم ، ثم إعلان الخبر بعد أن كبير الأطفال ، وتغير حال أهل القرية ، فقد . . . شعرت كل عائلة بأن شخصا عزيزا عليها قد يكون في بيت غير بيتهم) ، فأصبحت جميع منازل القرية وكأنها منزل واحد كبير يضم عائلة واحدة متعاسكة متعاطفة . . . واضطرت الممرضة (سحر الميون) إلى إقناع بقية السر الذي حملته أماتة من الطبيب قبل أن يموت ، وهو أنه عاد وصحيح العلامات التي تحمل اسم كل طفل ونسبه ، ولذلك لكي تمنع وقوع العديد من المشاكل في المدينة فنتهى حالة الوثام في البلد ، ويعود

الصراع على أشده بين الغضبانين والغرفائين . وثمة حكايات فرعية أخرى تضمنتها (قصة) نور الشفق ، حملتها لغرض التلخيص ، ولكنها - مع ما ذكرنا - تؤكد وجود (النية) الروائية في هذا العمل .

وتأرجح (الفراح الملائكة) بين شكل القصة الطويلة والقصة القصيرة ، فهي تبدأ بوقائع انتشار وباء الكوليرا في مصر عام ١٩٤٧ ، وتلخص في أربع صفحات ، تاريخ الأسرة التي نشأ فيها الأطفال (الملائكة) ، أبطال القصة ، ثم تتسنى ذلك كله لتحكي قصتهم مع الحرمان .

ويبدأ هذا العمل في صفحة ٤٥ ، وينتهي في صفحة ٦٦ ، إلا أن القصة الحقيقية تبدأ من صفحة ٥٥ حيث تلتقي واحدة من الأطفال ، عند جامع السيدة زينب ، بشخصية (رمضان) ، وهو رجل كان يصلى في الجامع ، ولما سمعت اسمه حسبته (رمضان) الشهر الكريم . . . فتسارع إليه وتطلب منه تحقيق مطالبها . ويفطن الرجل إلى المفارقة ، في تصور الطفلة ، ويشترى لها ما تريد ، على طريقة (بابا نويل) . وكان يجب أن تنتهى القصة بنهاية الحوار بين الأم ورمضان في اللقاء الذي تم بالمصادفة ، غير أننا نجد تعليقا نهائيا على الأحداث في حوار دار بين امرأة بدنية وأخرى تحيلة (ما قيمة الوصف الجسدي للأنثى ؟) ، تترقرن حول مصير الزوجة (الأم) ، والأولاد ولا نفهم منها شيئا محمدا . وتنتهى التحيلة الشريرة ، ولا أعرف حقيقة ما حدث ! إذن ، لماذا نحن بهذا المؤلف ؟ . أغلب الظن ، لأنه حار في إغلاق باب هذه القصة .

أما (المون) ، فهي قصة قصيرة جيدة البناء ، لأنه اعتمد - كما سبق أن أشرنا - على التعامل الفنتازي مع زمن القصة ، فلم يجعله يمتد مترهلا كيا في قصص أخرى ، ولكن جمده ليفتقر فيه إلى مستويات أكثر رحابة . كما اعتمد - في معظم القصة - على الحوار المركز الذي ينمى البناء ولا يكرر وحداته . ومن عوامل نجاح هذا العمل قصة قصيرة اعتمده على شخصية عوورية واحدة هي شخصية البطل الذي فشل في الحصول على وظيفة ، فانتطلق تحت وطأة

فشله يلعن كل الناس ويتمن موهم : (شعر بكرامية شديدة لكل من يراهم في الطريق . . . وغنى أن يحصل على مدفع أو بندقية سريعة الطلقات ليزيل من الوجود هؤلاء البشر الذين يزعجونه في كل مكان . . .) . وتحقق الرغبة المريضة للبطل ، فيصحو من نومه ليجد الحياة في حالة توقف تام . ويكتشف البطل - خلال جولته في مدينة المون - أنه ثمة آخرين تحنوا معه موت سكان المدينة ليحقق لكل منهم غرضه الشخصى ، فأصبحوا عساطين بالمون . وتلد الحياة في سكان المدينة من جديد ، ولكن المؤلف المسرحى (الداخلى) - أحد الأحياء الذين بقوا في مدينة المون - (وهو في حقيقة الأمر صوت كاتب القصة) ، يستمر في إدانة الناس :

- (ولكن الحياة دبّت في الجميع . . .)
- رفع المؤلف رأسه وقال :
- (كلا . . . إنهم مازالوا مون . . .)
- نهاية القصة ، صفحة ٩٣ .

والرمز في قصة (الفطار) واضح ومباشر . فركاب الفطار ينزلون إلى مدينة مجهولة الاسم ، شبه هرايا ، حيث يقام لهم استجواب احتفالي . ويستر الرموز في نقل جزئيات الواقع الحاض ، صورا مطابقة في المرات ، للعلاقات الاجتماعية والصراعات الطبيعية . . الخ . ويمتزج الرمز بالسخرية المريضة ، فترى أحد سكان المدينة يصله (خطاب) يأمره بالوجه إلى (المحطة) هو وزوجته ، لركوب الفطار ، وسوف تمر عليهم (سيارة) لتوصيلهم للمحطة . . أمر موت ! . وعند وصولهم إلى المحطة يتذكرون كل شيء ، حتى ملابسهم ، خارج أسوارها ، وينساب بهم الفطار داخل نفق مظلم . وقد ساعد استخدام الرمز - يسالرم من التحفظات الفنية عليه كاستلوب - على صلب (الفطار) في قالب القصة القصيرة .

وتواجهنا الحيرة مرة أخرى عند محاولة تصنيف (ليلة المصاصة) ، فشرط قراءة أحداث المستقبل الذي رآه البطل حمدي من خلال الكابوس الذي هاجمه في الليلة الماضية ، هو في حد ذاته قصة قصيرة وجودة البناء ، تتوافق لغتها مع ستائر الضباب التي تلف أحداث الشريط . فإذا

تركنا ذلك ومضينا مع حدى نتابع نحقق نبوءات شريط الليلة العاصفة ، وجدنا قصة طويلة ضعيفة البنيان ، لأننا - مع حدى - على علم سابق بما سيقع من أحداث - وننتهى نهاية سميكة وغير متسقة مع اللون الأسود الذى يتظمم القصة كلها ، إذ لا تتحقق نبوءة موت حدى ، في ليلة عيد ميلاده الثلاثين ، وهو يجري عملية جراحية عاجلة لطفل . كما أن التوفيق يجانب الكاتب وهو يضطر إلى تفسير تغير مسار القدر ، وفي لغة تشريرية ، صفحة : (هناك من الأشياء ما يعجز عن إدراكها عقلنا البشرى مهما أوتينا من العلم) .

و (لا مكان) نمار على واحد من أهل الكهف ، في عصرنا هذا ، نام ليحبه واستيقظ ليجد الزمن قد قفز به أربعين عاما ، ويكتشف أن كل شيء من حوله قد تغير ، ويصبح غريبا حتى في منزل الذى احتل حجراته مجموعات من الشبان والشابات يمارسون الجنس ، فلا يجد مكانا يستريح فيه إلا في (صندوق) يملق عليه في نهاية القصة . ولقد توافرت هذه القصة القصيرة كل عناصر النجاح ، باستثناء عدم ملاءمة لغة الوصف الخارجى - كما سبق أن أشرنا - والإسهاب في رصد المتغيرات أثناء جولة البطل في المدينة .

أما (لراشة تحلم) ، فهي تستمد الشكل من (كليلة ودمعة) ، إذ تحدث وقتالهما في غابة قديمة ، وعلى ألسنة الحيوانات . وقد أسهم التعامل المميز مع عنصر الزمن - كما سبق أن أشرنا - في توفير ملامح القصة القصيرة هذه الحكاية ، كما أضفت عليها شخصية المؤلف نفسه - التى ظهرت بشكل واضح في هذه القصة - الحيوية والطفرة .

وتدور قصص المجموعة كلها حول الصراع الواضح بين الشر مثلا وبين الخير والحياء مجسدا في المعالج الجميلة .

وفي كل القصص تقريبا ، يرفع المؤلف ذراع الشر إلى أعلى معلنا سيادته للساحة . فنور الشفق يخفى تماما - حتى على مستوى الوجود في أحداث القصة - أمام صراعات أهل المدينة من (الغضبانيين) و (القرائين) . حتى الكلبة - كذبة مدير المستشفى - وهى محاولة للحلل وتحقيق التوافق - مرفوضة أخلاقيا - لم تأت بتيجة ، وعاد الغضباني إلى الصباح : (لن نفلتوا من يدى يا أوغاد) . والملاحظ أن القصة تتكون من ثلاثة عشر مقطعا . فكأن الرقم ، بمدلوله الشائع ، يسهم في تكريس روح التشاؤم في القصة .

وبعد قراءة القصة الثانية في المجموعة تتساءل : إلى متى تستمر أفراح الملائكة ؟ وما مصير هذه الأسرة التى فقدت عائلها ، لتعانى من الحرمان ؟ هل يكفى أن يأتيها (بابا رمضان) ليقدّم لها الإحسان مرة أو مرتين ؟ . والصراع هنا ليس بين المتصربين البشريين للشر والخير ، فالشر هنا قدرى ، والصراع غير متكافئ بينه وبين أم ضعيفة تلهث من أجل أطفالها ، ويكتسبها الطوفان فلا تعرف ولا يعرف المؤلف حقيقة ما حدث لها .

وفي (ليلة العاصفة) صورة أخرى للصراع غير المتكافئ بين الإنسان والقدر ، ويزيد من عمق هوة عدم التكافؤ أن يتاح للإنسان العلم بما يجتبه له القدر من أحداث ، لا يملك أمامها إلا الانتظار - انتظار وقوعها ، فتفقد الحياة طعمها . . . لها بالكم والبطل يعرف - مقدما - تاريخ موته وملابساته ؟ . ويقترب الزمن من الموعد المحدد - كما في النبوءة ، ولكن لا تتحقق النبوءة . ويلجأ المؤلف إلى التفسير - كما سبق أن أشرنا - لكن يفسر التأثير في مسار القدر ، ولكن يخلص (المفزى) في القصة .

وفي (لا مكان) ، يقع عمل البطل

عقاب قدرى ، فيشيخ فجأة ، ويلفظه المجتمع ، فلا يجد مكانا للراحة إلا في التابوت ، حيث الراحة الأبدية .

ونحن لا نطلب من المؤلف أن يتخل عن رؤيته المتشائمة ، فهذا عصر التشاؤم يطأنا على صفحات الصحف كل صباح . ولكننا نريد أن نقتنع - من خلال الشكل الفني - بموضوعية هذه الرؤية المتشائمة . فلماذا قوى الخير ضعيفة ومتخاذلة (شخصية نور الشفق) أو تعتمد على الأكاذيب (السلوك اللاأخلاقى لمدير المستشفى في قصة نور الشفق) ؟ . ولماذا الإصرار على إدانة الناس بأنهم (مازالوا) موتى ، حتى بعد أن عادت الحياة تدب فيهم . . . خصوصا وأن (الموت) كان استجابة خيالية لأمنيات مريضة لبعض النفوس الحارقة ؟ وما تبرير الإغراق في الاحتفاء بالجانب المظلم من الحياة في القصة الرمزية (القطار) ؟ . ولماذا يمارس المؤلف هذه القسوة غير المبررة على المجهز الذى شاخ فجأة ، فيجعله يقر ، في نهاية قصة (لا مكان) إلى قبره ، وكأننا في مستعمرة حيوانية ذنينة تدوس من لا يقدر على جلب قوت يومه ؟ ! . ألم يلتق الرجل ، خلال عجزوا أيضا - تسير مع عجوز آخر في أمان ؟ .

غير أن هذه التساؤلات ، وبعض الملاحظات التى أوردناها في هذه الدراسة ، لا تقلل من قيمة (ليلة العاصفة) كمعمل تمتع يتسم بالطرافة ، ويطوف بالفارسي في أرجاء عالم لا ينجس إلا الدكتور يوسف عز الدين صبي وحده . وهكذا ، يتوافر هذه المجموعة القصصية : التمسك والطفرة وعصوية العالم القصصى للمؤلف . . . وهى ، بلا شك ، مؤشرات إيجابية .

الإسكندرية : رجب سعد السيد

مראה في مسرمة "ليل وفانوس ورجال"

محمود عبد الوهاب

يالاحظ الدارس لأدب عيد الحكيم قاسم توزع عدد من أبطال رواياته بين دائرتين يبينها من التمايز ما قد يصل إلى حد التباين . . والدائرتين تتجاوران إلى حد التماس وتتقاطعان إلى حد التداخل وتتعايشان معاً ولكن دون تفصل أو امتزاج .

في الدائرة الأولى نجما شخصيات شغفت عقولها بالعلم الكلية والحقائق الكبرى وامتلات قلوبها بأرق العواطف وأعمقها وأرقها وانطوى وجدانها على أسنى القيم (انظر الأب في رواية أيام الإنسان السبعة والجد في رواية الأخت لأب والشيخ على والشيخ سعيد الحصري في رواية المهدي) .

وفي الدائرة الثانية نجما شخصيات قد امتلات قلوبها بهجوم الحياة الدنيا : إهم عمليون ومشغولون إلى حد الاستغراق بتدبير المطالب اليومية ودفع الدواهب الدائرة في الخطيرة والفن وعشة الدواجن وحجرة الخزين والمضيضة وفي الحفل والكتبات والمدرسة والسوق والجاسع والجمانة .

وفي حين تنطلق قلوب الشخصيات الأولى في سموات الروح وتأمل عقولها أفاق الكون ، تدب الشخصيات الأخرى بأقدام ثابتة وبكل العزم فوق تراب الأرض وطبها وأوحاشها : تزرع وتحصد ، تبني وتنتشر ، تبي البيوت وتقيم الجسور وترى الماشية ، تحب دخلها المتظر وقد احتاطت لتقلبات الطقس والسوق وتدخر لزواج البنت وتعلم الولد وأيام القحط .

عن العلاقة بين هاتين الدائرتين . . هن ملامح التداخل ومظاهر التباين . . هن الكلام المتبادل دوناً محاور . . هن الاجتماعيات الناجمة عن هن وشحوب الضايف بين الدائرتين وعن غياب الدائرة الواحدة التي تضمهما معاً في كيان واحد مترابط ومتبادل وكامس ، يكتب عيد الحكيم قاسم مسرمة ليل وفانوس ورجال .

يفتح الستار على مضيعة عليها آثار عز قديم يجلس في صدرها الأب وقد أنهى صلاته وتباً لاستقبال الضيوف : قاصدي أنس صداقته من أهل البلدة وقاصدي كرم ضيافته من الغرباء . على نفس الدكة وتحث نفس الفانوس وفي ضوء نفس المصباح جلس الجد وفي نفس الموقع سيجلس الابن بعد حين .

إن كرم الأب وحفاوته بالضيف ورعايته للغريب الوافد ليست فضيلة يلتزمها طمعاً في الثواب . إنها التراث الروحي يتلقاه من جدوده فيصونه وينمي ويضيف إليه . إنها شرفة وكرامته . . اسمه ونسبه . . عزته وكبريائه وجلوره الضاربة في أعماق القرون . يفهم الأب حفاوته بضيوفه بهذا المعنى ويرى نكوصه عن الالتزام بواجب الضيافة تردداً يبلغ حد السقوط وغروجا على آداب الجماعة يصل إلى حد العار . في إطار هذه الرؤية الشاملة يفهم الأب علاقته بانيه وأصهاره وأجدقائه .

إنه يعلم الابن ويربيه وينقحه ويعظه بالكلمة الحكيمة والسلوك الرشيد كي تصبح حياته حياة الجنود امتداداً وتواصلاً وخلوداً . وهو حين يختار زوجة له لا يتحرى عن صفاتها الفردية جسدية كانت أو نفسية أو عقلية . . إنه يتحرى عن جدارها بأن تمتع ابنه الآن من صلبه خلا تكافأ قامته الروحية والمعنوية ومكانته بين أهله مع قامة الأب ومكانته .

وهو حين يصادق أفراداً من أهل بلدته يختار الجواهر النادرة والفرادة التي ترمي إلى مستوى تله وعراقته ويقل عليهم بكل قلبه : يعطيهم خالص وده ومحبة وبهيم أنسه وحفاوته ويستودعهم أسراره ومواجهه ويقاسمهم أفراسهم وأحزائمهم ويتقبل منهم بنفس راضية همسة المتألم وجفوة الخصام وكلمة النقد .

كان الأب قد رأى أباه يشد أزر الصديق لا بالمواساة وكلمات العزاء وهذاها المصاملة ، ولا بالمال بمنحه له هبة أو قرصاً ، ولكن بأهل ما يملك . . يعماد حياته وحياة أسرته : بالأرض يقدمها ضماناً لدينه . لقد هم حيثل بالاعتراض وجاشت نفسه بالفضب لكن بحبته لأبيه غلبت غضبه ولذا امتثل لقراره ، لا صافراً بل طامعاً .

وقد ظلت الأرض ضماناً لدين صديق الجد لدام . يستطع أن يقدمها ضماناً لصديقه كي يتمكن من دخول مزاد تنظمه وزارة الأوقاف لتأجير بعض أراضيها . لقد سأل صديقيه أن يقدموا أرضهما ضماناً للصديق فاستللا بعد تردد ثم عادا ضحجا ضماناً ولذا سقط الصديق مريضاً حتى الموت .

وحيتل تداعت بعض أجيال الصداقة الوطنية وغار الجرح في قلبه حزناً على موت الصديق المخدول وغضباً من تراجع صديقيه وأسفاً على قيمة غالية تسقط عن عرشها الرفيع .

لم يكن سلوك الأب نحو ابنه وأصدقائه
فيضيوفه يصرن عن التزام أخلاقي
فحسب. لقد استطاع بجهد نفسه وعقل
أن يربي إياحسانا على يتجاوز هذا المقام
إلى مقامات عليا في مراحج الروح ...
مقامات تسقط فيها علاقة العلة بالمعلول
والبسب بالنتيجة وتعلو فيها حكمه الفعل
نوق حاصله . ويرقي نوق درجاتها
الإسان في توحده مع إرادة خيرة متحققة
بذلها ومتعالية مكتوبة في أم الكتاب ومأشاة
في الأصلا .

في هذه القصة العالمية يحيا الألب غيرة أبيه
بالتغيرات الجارية والتقلبات المحصلة ،
ينأى بهواطره أن تذكرها التفاصيل المركبة
والتشابهات المشككة ويربها بمساومات ذاته
العلينا أن تدنو من دنيا الناس حيث الحفل
الدار والبهيمة والمناش . لقد فتن بهما
والزرق والخواطر والأحوال والقاعات
يحيا في قلبه وقد أغتته هذا العالم من عالم
الناس (لاحظ التجسيد الفني لهذا العالم في
الباطني في علاقته السرية بالحبيبة وفي
استواء هذه العلاقة على كل مستويات
الوجود الحسي والعاطفي والفكري
والوجداني وفي خروجها عن أي سياق
اجتماعي تقليدي أو أخلاقي أو قانوني .
إن شمسا تشرق في قلبه ويتمو حتى تبلغ
رائحة الضحى فيكون نور دائم ثابت
موصول بكون حضور وأنس وسكنة
ونعيم موفور . يكون تنيه إذن تقيت
الطقس ومفاجآت النعول وكيف تغيرت
لاختلاف الحظوظ وانقلابات الخواص ؟ يميل
لسان الضمير في مصباح القلم ليضئ على
الزجاج بكلمة ستج سوءه وتلتهم الأرض
بالساعة في كتلة من غبار طاب حائق
المعجز برسالة الصهر تهضر حروفها
يلفاح وهيب وتبتق من أدوات الضيف
العذبة رقعة مريم . لكن الألب لا يسمع
أصوات النثير مها قبل طباها وتوتع
مصدرها . أو لعنه يسمع لكنه
لا يستجيب ، فقد عقد العزم على أن يظل
راسخا فوق عرشه حتى لو كانت حياته هي
الشمس . جفت الأقالام وطويت الصحف
واكتملت الدائرة . فلنألا ملامح الدائرة
الأخرى التي يحسدها الضيف .

إذا كان الأب في المرحلية هو السماء

العقل، القلب، الروح، فالفيض هو الأرض والجسد وإذا كان الماء يسبحه وغوصه ورحابته وأقماره وحسه فالفيض هو النار: الضوء المجسد والاشياء والعلاقات بصرية وبلا ظلال وإذا كان الأب هو القيم والمثل العليا فالفيض هو المنافع والمصالح وحسابات الربح والخسارة وقوانين السوق. وإذا كان الأب هو عرافة الماضي وأحلام المستقبل فالفيض هو حاضر الواقع الاجتماعي الراهن: منبر: كلمته وأداة بطشه في آن وإذا كان الأب هو الفكر الهادي، والتأمل العميق والاعتناء بكنز القلب عن ثروات العالم فالفيض هو الثروة والقلم والخيال وأشعر ولا يلبث الجسم والفيض والاحزان قبل الوصال حتى أبعدنا عن المشروعة وأكثرها عسة.

لقد سعى الأب من موقع أخلاقه
وترسان إلى سماعلة صديق لملك
يبدل كل ما يتنافس فيه إلى ملاك
الأرضي. كان الأب يرى طموح الصديق
وذكائه وخبرته وجرأته ويرى أن من حق
مواهبه الكاملة أن تستحق .. لكن الصديق
لم يثر في الرجل غير فقره وظالمه وتواضعه
استمته إلى ملك لملك لمواهبه أرضا ملوكة
أو مالا موروثة أوسبأ معروفا. كان الأب
يرى أن سيادة السادة هي نتج مروههم
وشرهم ومغتهم. لم تكن السيادة عنده
زهوا بالملك أو تباهيا بالسلطة أو إرهابا
بالقوة.

لقد كان يراها روحاً في العقل وروحاً في القلب وحكمة في القول ورشاداً في السلوك. لكن الضيف كان يرى السيادة أرضاً ملوكة وانتهاً طبقياً أصيلاً. لقد أدان الضيف الأب لتدعيمه صديقه ومؤازرته له بتخوذه الأب. كانت مهمته عنده هي تناول على تقاليد المجتمع الرفيعة ومحاولة النيل من رسوخه وهز دعائمه.

وكان العقاب هو القتل : قمعا للفتنة
واقترالها لجلود الشر في أطوارها الجنينية
ورهباناً لمن تسول له نفسه زعزعة النظام
بفكرة واحدة أو نزعة طامعة أو خاطرة
شياطين .

إن الضيف بفكره وسلوكه تجسيد لكيان اجتماعي محافظ يقدم ما يملك أرضاً أو مالاً أو نفوذاً ويحيط إله المعبود بأسوار

من عمرات تفرّشها تقاليد وأعراف وأسوار
من قوانين تجارس تأثيرها الرادع ينصوب
التجريب والعتاب وأسوار من حصان
السيون وأسلحة القمع . كان الأب قادراً
بجواهره الفكرية والروحية على قيادة الفكر
الأمراض لظلم الضيف وزعامة القوى
المتسلطة على نظام اجتماعي يتفاضل بين
الأفراد بوجههم وقدراتهم واستعدادهم
للمطاع والتضحية . لكن الأب بكل صفاته
ذات المحتوى الأخلاقي النبيل والمحتوى
الفكري الضامق والمحتوى الروحي
الإنساني كان ضائعاً في غياهب البحث عن
المطلق والمتماثل .

إن غيابه عن الواقع الاجتماعي يخلق
العنان للقلق المحافظة كي ترسخ أعمدها
وتحارس سطوها وتكتسب كل يوم موقفاً
جديداً وغيابه عن تفاصيل الحياة اليومية ،
يضعف الأرض ويحلب الخراب . وغيابه عن
دنيا الناس يجعله لحظة الصدام وحيداً
ومعزولاً ومحروراً من قوة أولئك الذين
يعينهم ويدعم مصالحتهم ويؤمن مستقبلهم
بشكوك وسلوك

لقد وقف ابن أخيه عاجزاً عن رد الطعنة عن قلبه لأنه ظل سجين عالمه ولأنه - وإن جلس بعض ملامح الخطر الداهم - لم يتهاى لمواجهته .

لقد سقط الأب في أهو الفاصلة بين عالم من المثل العليا مفارق لدنيا الناس وهائم فيضاء وعاجز عن اكتشاف العلاقة بين الجزئي والكلّي « المطلق والنسبي » .. الثابت والمتغير .. رؤى الذات وموقعها من حركة الموضوع وبين عالم من الاهتمامات الأرضية والحسية والعملية .

يتعالى العالم الأول عن الجماهير الملعنة
من صفات البشر وإن ظلوا موضع إشفاقه
ومواساته معونه وإحسانه الشاق بصحبيج
الشهوة والإنفعال والإحمال والطامع واليه
اللائه للفرق والهيبة . لكن عقبا ما في
قلبه يرقب العالم الأول برهة وإجلالاً
وإحساساً بالسنوية . تتجاوز محيطه
والإنشفاق والإحلال حول العالين لكنها على
حال من الضعف والمهاشاة لا يتي جسراً
أو يصنع نسيجاً أو يمد خيوط الضاربين
والتواصل بينها .

لقد مات الأب وجلس الإبن على نفس الأريكة في نفس المضيئة وجاءه ابنه بنفس المصباح لنفس الفانوس فهل يعني ذلك استمراراً لحركة الدائرية في نفس المدار ؟ كان الإبن يبحث دائماً مثل أبيه - عن برهان الحقيقة في قلبه فيصدق أنه رأى الجسد المتوفى وحادثه ، ودليله هو السرور الذي يملأ قلبه . وكان يرى أن المصباح يضيء بفضل

الشوق للنور ، وكان مهوراً بموالده (آه يا أبي الحبيب ياربى ! لماذا ملأت قلباً واحداً بكل هذا الشعر ؟) .. لكن الإبن كان يرى أيضاً أن نور المصباح من سر الزيت وكان يفكر ويشعر بالخيرة فيضرب قلبه بجناحيه في جريد ضلوعه : تفقد المسلمات رسوخها القديم وبهتت دهانها وما هي أحلام ليله تتراجع أمام ضوه

المصباح المتصاعد من خصائص الشباك .

كان الإبن يعمل أبداً في قلبه لكنه كان يكابد محاولات الخروج من عالم الذات والسوقوف أمام المسائل الخارجى كي يستشرف - للمرة الأولى - حقائق الوجود في كينونتها الموضوعية .

القاهرة : عمود عبد الرءاف



بساتنها . وإن كان معظم مضافات أصيلة معظمها مكتسب ، وليست نتيجة لميزات طبيعية خاصة . فليس بأصيلة أثر تاريخي لا مثيل له ، ولم يتغير بها فجأة بئر بترول ، ولم يكتشف بها حتى الآن منجم من الذهب . لكن ما حدث كان أفضل من ذلك كله . فلقد أثبتت هذه القرية الصغيرة أبناء أولياء وأذكيا ، أحويها ، وأصروا على أن تبتوأ مكانا على خريطة العالم . وكان من الأسهل عليهم أن يتركوها ويذهبوا إلى العاصمة حيث المال والشهرة ، وحيث تنسى الجنود . . ومع أهم بالفعل سافروا وذهبوا ، وتعلموا ، وخابروا فقد عادوا ثانية ليهبوا بها ، ولم ينتظروا أن تقوم الحكومة بإدراج أصيلة في خطة التنمية ، ذلك لإيمانهم بأن الأسلوب القوي لا يستطيع أن يجذب المشاركة الشعبية بشكل فعال وأن الجهود الذاتية لإنهاء أصيلة أنفسهم هو طريقهم للتنمية الفعلية .

وأصيلة . . . قرية مغربية بيضاء تقع داخل أسوار حجرية للقلمة قديمة ، وتطل على تصحح قلعة لحماية قيم وتراث الإنسان العربي ، وذلك من خلال كونها أرض لقاء وحوار وإصرار على الأصالة والإبداع العربي ، مع فتح الجسور مع الشرق والغرب في آن واحد .

تقع بلدة أصيلة - التي لا يمر السيارات بدخل أسوارها - على بعد ٤٥ كيلو من مدينة طنجة المطل على كل من البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي ، وبين المدينتين مطار دولي يربط شمال المغرب ، ويربط المغرب بجميع أنحاء العالم . ويرجع تاريخ أصيلة إلى العصور القبلية لشمال إفريقيا ، فقد عاصرت قرطاجنة ، ثم غزوات الرومان ، واحتلتها البرتغاليون إلى أن طردهم العرب . . ويعمل أهالي أصيلة (٢٠ ألف نسمة) بالصيد خاصة ، ثم بالزراعة ، وهم يبدون إلى حد كبير

متابعة

أصيلة..

قرية تتحدث لغة الفن

سازلي مذكور

وفي ١٩٧٨ تكونت جمعية المحيط لتقوم بهذه المهمة ، وكان من ضمن أعضائها عدد من الفنانين التشكيليين والمثقفين ، وتولى رئاستها محمد بن عيسى - ابن أصيلة - الذي أصبح بعد ذلك عمدة بلدة أصيلة ، ثم تالها في البرلمان ، إلى أن تم اختياره وزيرا للثقافة المغرب هذا العام .

وقامت جمعية المحيط بتنظيم عملية النهوض بأصيلة ، واتجه التفكير إلى ربط هذين هاميين معا : التنمية الشعبية لأصيلة وطرح صيغة جديدة للقاءات الآداب والفنون الدولية ، تختلف عن سابقتها في « كان » و « فينيسيا » و « فينيسيا » و « آينويون » و « بعلبك » بحيث لا يكون هذا اللقاء لقاء للتعبئة بعيدا عن الفعالية

عن منابع الثقافة ، وإن كانوا غير بعيدين عن منابع الجمال ، فهم يلتزمون به في قافلة جماعية كل يوم ساحة المغرب . ولا اعتقد أن هناك بلدة في العالم ، مثلها بجزء كل سكانها (نسلها وشبابها وأطفالها) لمساهمة فترة المغرب . يذهبون إلى مكان بأهل سور القلمة المحيطة بالمدينة ، وكأهم يجيئون كل يوم إلى هذا المشهد الأخرى ، الذي يأخذ في أصيلة أبعادا خاصة ، وكأهم يقولون إن الجمال وحده لا يكفي ، فلهم هو مشاركة الآخرين وجدانيا في التمتع به .

ومنذ بضع سنوات دخلت أصيلة في طور تاريخي جديد ، وتحولت الطفلة المنسية إلى عروس ، وبذلت زاهية متباهية

رغم أن موسم أصيلة الثقافي هو مهرجان متعدد الجوانب حيث يضم مختلف الفنون من مسرح وشعر وموسيقى وفنون شعبية ، إلا أن الاهتمام الأساسي ظل دائما ومنذ بداية المهرجان في عام ١٩٧٨ يتركز حول الفنون التشكيلية .

لذلك فقد وجدنا المهرجان يفسح المجال هذا العام لاشتراك ما يقرب من ٣٠ فنانا تشكيليًا من مختلف الدول العربية والأجنبية ، ويقام معرضا لأعمال ١٠ فنانين مغاربة ويضيف ثلاث لوحات جدارية جديدة على حوائط المدينة ، بالإضافة لإقامة الورشة السنوية للفن الحفر ، والتي استمرت لأكثر من شهر هذا العام في « أصيلة » .

الشعبية ، وذلك بإتاحة الفرصة للمجتمع الأصلي بالاشتراك في الحوار الحضارى المفاع على أرضه . وبالتالي تصبح نتيجة اللقاء لقاء ألقيا ورأسيا معا . ومن هنا جاءت تسمية لقاء موسوم أصيلة وليس مهرجانا فالمرحان قوامه البهجة والنظام المحدد والمدرسون ومشاركة التخييل . أما الموسم فهو ظاهرة شعبية تعتمد على المشاركة الجماهيرية حيث اللقاءات غير الرسمية تتفق على الندوات الرسمية .

ولقد كان ذلك انطلاقا من إدراك بأن الثقافة هي في الأصل جماهيرية وشعبية وأن ما حدث لها من انفصال عن الجماهير كان من نتائج عواقب التصنيع الذى أعطى الاهتمام للنتائج الثقافية أكثر من العملية الثقافية ذاتها . فلقد كانت الموسيقى والشعر والفن والرقص كلها جزء من الحياة اليومية وكانوا مرتبطين بزمان ومكان معين هذه الصيغة هي التي تشرع أصيلة في محاكاتها في العصر الحديث وبأسلوب حديث أيضا . فهي تنادى باستعادة الالتصاق بين الثقافة والحياة .

ولاهتمام جمعية المحيط الثقافية التي تقيم المهرجان بالفنون التشكيلية اهتماما خاصا أقيمت منذ الموسم الثقافي الأول في ١٩٧٨ معامال تنفيذ الأعمال الحضرية يطلقون عليها اسم « أوراش » التشكيل الحضرى ، وعن طريق التبرعات استجلبت لهذه الورش آلات الطبع من الخارج ، وتم دعوة فنانين من مختلف الجنسيات للعمل بها وتبادل الخبرات في هذا المجال . ذلك إلى جانب تنظيم دورات تدريبية محلية لصالح الفنانين الشباب المغاربة .

ومن ناحية أخرى نزلت جمعية المحيط إلى الشارع لتطوير الشكل الجمالى للبلدة فتطوع شباب القرية وأطفالها لتنظيف الجدران وطلائها واشتركوا مع كبار فنان المغرب في إقامة جداريات مصورة غطت بعض حوائط أصيلة . وكانت الملاحظة المذهلة أن امتنع أطفال أصيلة تلقائيا من خدش الجدران وإحداث أضرار بها فقد اعتبروها ملكا لهم . وقد شارك الأطفال على الأقل بمحاولة غلب الألوان والفقرش وعاشت ذاكرتهم تطور المعمل على

الجدران فأصبحت الجداريات جزءا من غيلائهم وبالتالي جزءا منهم .

إن إقامة جداريات على حوائط أصيلة تبدو ضرورة يمتصها الواقع الاجتماعى والجمالى بها . فمن ناحية نجد أن كثرة اللون الأبيض الذى تطل به جميع مباني أصيلة ، وامتداد اللون الأزرق في السهله والبحر يفرضان وجود هذه الجداريات الملونة ، فإ أجل أن تسير في شوارع أصيلة الضيقة والمتوترة حيث اللون الأبيض يغلف على كل شيء وقيعة ترشح عتيك فتظهر أشكال ملونة تترافق أمامك ! ومن ناحية أخرى فإن خروج الرسوم الجدارية إلى الشارع ، وهذا ما حققه الفن المكسيكى من قبل بعد أن كانت الجداريات مكرسة لدور العبادة والكنائس في عصر النهضة ، حقق علاقة مباشرة بين الفن والحياة خاصة لمشاركة السكان في تنفيذها ، أى أهم شاركوا في العملية الفنية نفسها ولم يفرض عليهم نتائج فنى تم في أحد ستوديوهات الفنانين المغلفة .

وبما أن الجداريات تعد عملية التحام حيائية بين الثقافة المغربية الحديثة وأهالى أصيلة فقد جرت المصادة على أن تكون مشاركة الفنانين غير المغاربة من خلال أوراش الحفر وحدها ، وذلك إلى أن تم الاتفاق مع فنان جماعة « المحور » المصريين على أن يقوموا بتنفيذ جدارية للموسم الثامن (أغسطس ٨٥) وتم اختيار حائط مدرسة ابن خلدون بقلب المدينة لهذا الغرض . وبالفعل قام فنانو المحور الأربعة : عبد الرحمن النشار ، فرطى عبد الحفيظ ، أحمد نوار ، مصطفى الزراز ، بتصميم وتنفيذ جدارية ضخمة مقاسها ١٢ مترا × ٣ أمتار . وقد تم تنفيذها في زمن قياسي وذلك فوق السقالات وتحت أشعة شمس الصيف .

قام فنانو المحور بإتباع الفكرة الأساسية للمحور كما عرضت في أصنامهم السابقة . وهي عمومية البناء الأساسى وفردية الجزئيات ، فقاموا بتقسيم المساحات تبعاً لمعادلة رياضية مع تحديد مساحات تتساوى لكل منهم . بحيث يرى المشاهد على كل جزء من المساحات الأربع التى يختص بها كل فنان أجزاء صغرى لأعمال باقى فنان

الجماعية في نفس المنطقة . على أن الاختلاف الذى تم في هذه المرة عن أصنامهم الجماهيرية السابقة هو في رأى تحديد ألوان خاصة بكل فنان منهم .

فقد اقتصرت النشار باللون الأخضر ، والزراز بالأزرق ، وفرطى بالأحمر ونوار بالأصفر . وقد جاء كل ذلك فوق جدار واحد أبيض اللون .

وبدا الجدار كأنه « لعبة دويتو » كبيرة وحديثة تبدأ كل قطعة فيها حيث انتهت سابقتها . وتشابكت الأشكال المعروقة لأعمال الفنانين الأربعة وبدأ طائر الزراز رحلا نحو زوايا من التجمعة المثمنة التى تتخللها الأجسام العضوية التى اشتهر بها نوار . ثم يأتى ركن حائط المدرسة فتظهر لك من وراءه عرائس فرطى تتقدم شريفاً من المبان . وللوهلة الأولى يتساءل الراى هل هي مباني نوبية أم هي بالأحرى منازل أصيلة البيضاء ؟ ويخفى فوق هذا المشهد طائر الزراز الذى يتخطاها لينتجى إلى عالم التكوينات الهندسية والعضوية للنشار .

وبدا الأمر كأن طائر الزراز الذى انطلق في أول الجدارية من رأس الفارس الذى اشتهر به هو الذى ينقلنا بنجاحنا في عالم فنان إلى عالم فنان آخر .

وجاء الأطفال يسألون ويستفسرون ويمرضون مساعدتهم في مشاولة الألوان والفقرش وغيرها ، وقام الفنان المسمى إبراهيم حين تقديم العون بكل تواضع وعطاء .

وأكدت جدارية المصريين المشاركة والوجود المصرى في موسم أصيلة الثامن وأخذت مكانها ضمن الجداريات التى تنارت في أرجاء أصيلة .

ومن الملاحظ أن بقية الجداريات التى نفذها الفنانون المغاربة اختلفت كل واحدة عن الأخرى اختلافا كبيرا وإن كان من الواضح في معظمها محاولة ملائمتها لظروف الجدار والمكان المخصص لها . فنجده مثلا جدارية الفنان حسين الميلودى جزءاً من التكوين العام للجدارية . وهذا وارد أيضا في جدارية الفنان محمد حمدي وإن كان ذلك ينجح أقل . أما جدارية فريد بكماحية فقدتمت معالجة تشكيلية للمنتطقة التى يوجد بها الجدار ، وامتدت

من جانيه المنزل الى الحائط الأساسى إلى سور منزل آخر ، وادخلت مدفاة المنزل في التكوين الكلى ، وقام محمد القاسم بتصميم جدارية تقع على وكفى منزل ذى هندسة حادة الزوايا لجاء تصميمه بخطوط هندسية تضفى لندا من الاستدارة على المنظر العام . وتناثرت تشكيلات الأبيض ميلود ، المذكورة بغير على جدار آخر كما جاءت جدارية الثالثة شعبية مذكورة بالفنان الفرنسى كورثاى .

اما الفنان محمد الميحي فأتت جداريته من حيث تكوينها العام محاكية لتفاصيل ارتفاعات منازل أصيلة ، وأدخل السلام في تكوينه ثم ألق بأشعة الشمس وبأسواق البحر لتنداهب في التكوين الاجمالي للجدارية ، وجاءت جدارية الفنان مليكا الجزائى وكأها مكمل لسور المدينة المطل على البحر ثم أدخلت أشكالاً مستوحاة من نباتات البحر عليها . وبشكل عام نجد أن الجداريات التى واقفها التراحيق بقدر أكبر هى التى تصالحت مع ظروف المكان المخصص لها فأصبحت جزءاً منه ولم تفرض نفسها عليه .

وإلى مجال الفن التشكيلى أيضا هيأت جمعية المحيط قاعة كبيرة لمرض الفن التشكيلى المغربى وقدم الفنانون المغاربة أحدث ما قاموا به خلال السنة الماضية . وفي هذه القاعة التى أعدت التواصل فيها

من أحواد البوص المتلاصقة قدمت أعمالا لكل من محمد الميحي ، فريد بكاهية ، حميد بنان ، عزيز السيد ، بوطالب ، الأبيض ميلود ، محمد بسو جمماوى ، رحول ، المليان وغيرهم .

قدم في هذا المعرض محمد الميحي أعمالا بها عناصر الجدارية التى أشرنا إليها في تكوينات مختلفة مصقولة بتقنية رفيعة المستوى ، أما فريد بكاهية فاختلعت أعماله المعروضة اختلافا كبيرا عن جداريته . . . تقدم أعمالا تميزت بأسلوب خاص جدا فهو يقوم بشد جلد الماهر على أشكال خشبية كبيرة ثم يرسم عليها بمادة الخشاء بألوانها (أسود بى - بى ذو حمرة . .) نقوش الحناء والوشم الشمعى المغربى . أما الفنان حميد بنان فقدم عددا مما يسميه بالمعلقات مقامة على قماش للرسم غير المشدود كما هو متبع عادة وأقام عليها تكوينات تميزت بالهندسية حيث تغطى أهمية قصوى لتأثيرات الملابس المختلفة ووقع الضوء عليها . وقدم عزيز السيد أعمالا منفذة أساسا بالخبر الشبى والألوان المائية على الورق وتتخصص في خروج أشكال وموتيفات شعبية من أجسام آدمية وذلك من خلال تكوينات متفرقة . أما الفنان سلاوى فقد شارك بالتصميم الذى وضعه . للمصن الموسم الثامن .

ومن الجميل أنه كلما مررت من أمام

القاعة وجدتها تبيع بالشاهدين سواء كانوا من سكان أصيلة أو من المصطافين الذين ينفذون إليها كل صيف .

وبذلك يأتى موسم أصيلة الفنى غنيا بمناخ عام يثى على الإبداع .

وقام الفنانون المشتركون بتبادل الخبرات والأطلاع على الأعمال التى يقوم بها كل منهم في دولته . وشعر الفنانون المشتركون بتبادل الخبرات والأطلاع على الأعمال التى يقوم بها كل منهم في دولته . وشعر الفنانون أن اللقاء في هذا الإطار يشكل أهمية خاصة . ويضفى معنى جديدا لعلاقات الزمالة الفنية . وقد كان في شرف المساهمة في ورشة الحفر حيث قمت بتنفيذ عدة مستسخرات حفرية .

وقد قامت إدارة المهرجان بالاحتفاظ ببعض هذه الأعمال لتعزز بها المجموعة الحفرية التى بدأتها مع الموسم الأول لأصيلة في ١٩٧٨ والتي تكون نواة للمتحف الدول للفن الحفرى بأصيلة الذى يقام حاليا .

لقد كانت أصيلة تجربة فريدة ولقد سمحت بمعايشة أهمية التجربة ، على أن أكثر ما ألقى هو سؤال من مديع بإذاعة طنجة أثناء حديثى مع الإذاعة ، إذ سألنى ضمن أسئلة أخرى : هل عندكم في مصر شيء مشىل ؟ موسم أصيلة ؟ واضططرت للإجابة : للأسف لا . . .

نالى مذكور



محمد عجيء .. والخيارات الثلاث !

محمود يقشيش

والمسئلة أن تتبادل نحن الفنانين ،
مصريين ، وعرباً الانقطاع عن الحوار ،
والاستسلام للحواجز الفاصلة التي يقيمها
سوء الفهم ، وسوء النية ، وأن تتبارى
بعمداً عن الحلبة الحقيقية .. في سوق
المحاكاة والتميمة حيث لا عمل إلا تصويج
إنجازات الفنان الغربى شذوذاً وحيداً
للتطور .

نتلقى الجليد عنده بوصفه
« الأنفل » . نهاية المطاف « الأكثر »
التصاعاً وجسوة « الأكثر » فائدة
للصحة ! . نرى تاريخ الفن في استقامة
« المسطرة » لا تؤثر فيه الانتصارات
والهزائم . الثورات والانتكاسات . الميلاد
والموت . التحولات الكبرى والصغرى .
لا نستطيع تصور الفن تاريخياً لوجدان
إنسان متقلب ومتغير ، وهذا لا نستطيع
تصور ميلاد « جنس فنى جديد » يستحق
مسمى جديداً يمارس به تطوره الخاص ،
بل لا بد أن نقرضه قسراً على « الجنس الفنى
الذى انفصل عنه ، نفرض على مصطلح
فن التصوير (Peinture) ما لم يعد يعمل من
خصائصه إلا القليل . تبقى « الجليد » من
وجهة نظر ترجع ما هو « أبدي على ما هو
متغير دون العناية المدققة لدوافع من
أبدعه . يرى كثير من الفنانين المصريين
تساخات « الكمبيوتر » في مجال الفن -
مثلاً - وما تشاهده في مجال « الفيديو » لا بد
من فرضه فن التصوير ، بينما من الجبر
للمنتج الفنى الجليد أن يسمى أسياً جديداً
لا يتفاضل مع الفن بل يتميز عنه
بالاختلاف .. الذى يبرر اختيار سياق آخر
للتطور .

إلا أن هذه النظرة من شأنها بالطبع أن
تقلل من الاتيهار بالجديد الذى يسر
استخدام « أفعل » التفضيل ، ويكسر
الاستيلاء على الإجماع في التصديق للشئ

ونقيضه ، ويحرم من متعة الركوع للسيد
المتنوع !

● يؤيد هذه النظرة « المتحجرة » تحجير
آخر يتسم بالبراعة (١) ، ويسهم في تثبيت
الغيبوبة والعزلة (العربية - عربية) .
تقرأ كلمات البشارة عن العالم الذى صار
قرية . أسرة متحابة . إقرأ - مثلاً - كلمة
« صلاح طاهر » في مقدمة ينال
الاستكبرانية لدول البحر الأبيض
يقول : [في سرعة مذهلة - عن طريق
الأقمار الصناعية مثلاً تستطيع أن ترى
وأنت في مكانك في بقعة ما في الكرة
الأرضية ما يحدث في بقعة أخرى تبعد عنك
ألوف الأميال ، فلقاء الإنسان لأخيه
الإنسان بتلك السهولة في أى مكان في
العالم ، عن طريق الطيران واللاسكى
والكتاب والتلفزيون وتبادل الألكسار
والفنون ، جعل مفهوم الشعور الإنسان
يقرب البشر من بعضهم البعض فتصطب بهم
الألفة والود في كل مكان] .

تنمى بالقطع السلام والمحبة للبشر في
كل مكان ، إلا أن الأمنيات شيء وتحققها
شيء آخر ، ولست أدري كيف أتعلم الفنان
نفسه بوجه « التحقق » على الرغم من
مطالعته اليومية لنشرات المصحات في
التلفزيون ، والصحافة ، وما يدور في
إذاعات العالم . كيف استطاع أن يفتح
نفسه باختفاء المجازر في معظم قارات العالم
هذه الأيام على الأقل ! .

إن تصور العالم قرية صغيرة أو أسرة
متألقة ينشئ عن العالم حقيقة ، ولا يميز بين
كياناته الظافية المختلفة ، ويرى الأوطان
أولاً مستطرفة . طبيعة صامتة . أشكلاً
بلا تاريخ . إنجازاً شيطانياً ... إن هذا
التصور يشكل تياراً أساسياً في الإبداع في
المنطقة العربية .

● إلا أنه في المقابل ، هناك تيار آخر يسعى

- ولد عام ١٩٤٠ بقرية سندوب مركز
مدينة المنصورة .
- تخرج في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
عام ١٩٦٣ .
- رسم مسلسل قصص الأنبياء عام
١٩٦٩ .
- له مجموعة رسوم بعنوان « الضمير
المعصرى للقرآن الكريم » نفلها عام
١٩٧٠ .
- عمل رساماً بمجلة « الطليعة » ثم رساماً
بمجلتي « روز اليوسف » و « صباح
الخبر » .
- صدر له كتاب بعنوان « شمال بين » عام
١٩٨٢ ضمن دار سيرس للنشر -
تونس .
- صدر له كتاب بعنوان : « رسوم من
ليبيا » عام ١٩٨٤ عن الدار العربية
للكتاب - تونس .

[مداخل (أ)]

كان ، وأمسى ، وأصبح ، وحسار من
الأمور الاحتياطية . المؤسفة ، والمؤلة ،

إلى التواصل مع الجماهير ويقدم في الوقت نفسه اتجاهات مختلفة في البحث عن ملامح لفن قومي . لا يعترف بعض فنانيه بجسدران قاصات العرض المغلقة ، ويفضلون البقاء فوق الجدران الخارجية أو في صفحات الكتب . من هذا التيار يلعب اسم الفنان محمد حجي ، ونشر بعض رسوماته ولوحاته في كتابين الأول بعنوان : [شمال - بين] والكتاب الثاني بعنوان : [رسوم من ليبيا] . وتجمع كتابيه في تحقيق أهداف ثلاثة : المستوى ، والدبوع ، والتأثير .

انتجح في كتابيه ورسومه الأخرى ، التي لم يُنح لها بعد أن تنشر في كتاب ، عدة أساليب ، أو بمعنى أدق عدة خيارات ، جسّد بها اتجاهات في حل معادلة [الأصالة والمعاصرة] أو الموروث والتأصيل ، أو ما شئت من اصطلاحات في هذا السياق ! .

أخذ من الفن المصري القديم ما يتميز به من بناية ورسوخ ، وهجتها بالأسلوب والتكبيي ، والأسلوب والتعبيري ، فجمّعت تكبيية ، واضحة الحال ، عريضة المسطحات ، واستلهم بالأسلوب النثري . موضوعات تفسر واقع الحياة العربية المعاصرة ، متحازا إلى شرائح الجمهور فيها . كتابه الأول وثيقة احتجاج ضد الأنظمة العسكرية أبنا وجدلت ، وكتابه الثاني يعبر عن جوانب من حياة الناس في [ليبيا] ، كما رسم عهدها من المناظر كان أبرزها مناظر الجبال الخشنة . الجافة . ذات الألوان اللاذعة .

.. لكن لنعد إلى بداية أخرى للتعرف على الفنان ، وفنه !

[مداخل « ب »]

نزاملنا في الكلية ، وفي خشونة الغراف الضيقة الممنعة في الأحياء الفقيرة ، وفي الخابث الاقتصادية التي لم تكن تجد لها من مسكنات سوى مطعم شمس بجوار الكلية كنا نطلق عليه « شاليه الفنون الجميلة » . حيث الأكل ، على الحساب ، والمتناقضات التي لا تنتهي في الفن والسياسة ، واستمارة الكتب أو شراء ما تسمح به الميزانية (١) ، والفرق الناتج في مكتبة الكلية الخالصة بكتب

الفن . وكانت المنافسة حامية بين عدد محدود من الطلبة كان أبرزهم « محمد حجي » الذي ظل لسنوات يحتل الموقع الأول بيتنا . كان لديه من المهارة والصبر ما أظن أنه لم يتوافر لدى أي طالب في تاريخ الكلية . لم يكن الكلية في ذلك الوقت تشترط « المجموع » بل تشترط المهوية ، وكان « حجي » حاصلا على مجموع يؤهله لدخول كلية الطب ، إلا أنه فضل عليها كلية الفنون الجميلة « ومن أجل تحقيق هذا الهدف خاض معارك حثالة . كان يحصل في معظم لوحاته ذات الطابع الأكاديمي على الدرجات النهائية ، وكان « الأتيلي » الذي تعمل به يضم أربع مراحل ، وقد صار بعضنا من ألع الفنانين التشكيليين الآن : كمال السراج (عميد كلية الفنون الجميلة) . زكريا الزيني (رئيس قسم التصوير ، أحمد نبيل . صبري منصور . محمد رياض سعيد . محي الدين الليلاه . عز الدين نجيب . سمير تادرس .

ولقد لمعت أسماء أخرى بالطبع من أقسام أخرى كإقسام « الجرافيك » و « الديكور » و « النحت » وبقدر ما كان « حجي » حريصا على أن يكون « الأهمر » في الأداء ، كان حريصا أيضا على أن تصل لوحاته إلى أكبر عدد من المتلقين ، ولوق ذلك كان يتحن أن تخرج عناصر اللوحة من صحتها الحتمية داخل إطار اللوحة ، وتصير طاقة للتعبير في نفس المشاهد . إلا أنه لم يكن يلجأ إلى « الدعاية » التي تكشف في معظم الأحيان عن فقر في المهوية ، ونقص في المهارة ، بل كان مدفوعا بصرارة ريفية للتواصل مع الآخرين باللغة التي يجيدها . غير أنه كان يدافع حبه لم يلتقي بهم في منتصف الطريق ، لهذا كان يكتفى بصوت الرباب ، وبوتر أوترين . يتشبه به جداريات سياسية على حوائط قريته . كما أصدر بالاشتراك مع شقيقه الطبيب الراحل : « أحمد حجي » مجموعة من مجلات الخاطف ، بالإضافة إلى لوحات رسمها عن مناظر لقريته ووجوه فلاحيهها ، تمكس قدرة باهرة على المحاكاة ، وإن لم تحل في إجمادات بتوجهات ، كانت لا تزال مستترة ، نعو الأسلوب التعبيري ، الذي تبلور في السنوات النهائية من الدراسة .

لم تكن « تحريضاته » للشخص والاشكال قد انحلت الطابع « التثبيعي » كما نراه في الفن الغربي ، بل كانت تحريفاته للشخص والاشكال الطبيعية قريبة الصلة بجماليات التحولات المصرية القديمة وربما كانت قرية أيضا من نماذج الرائد المصري : الفنان « عمود سعيد » كنت ترى شخصه عملاقة . كتلا راسخة ومؤكدة . نقية من أي ترهل . مؤسسة على أشكال المكعب ، والأسطوانة ، والمخروطي .

كنا مفتونين في ذلك الوقت بفنانين « أمريكا اللاتينية » ، والفنانين « الآسيب » وخاصة « جوبا » وجباته المغلبة ، ولوحاته المتمردة الساخرة من الأسرة الملكية ، وتصويره لاضغاليات التوار ، وبسطة الشعب ، أو نفسه من قوائمنا حكيم التفتيش .

وكنا مهوون بلمساته ، ورسومه المحسومة . لهذا اكتست كتل « حجي » الصريحة مذاقا أرضيا خشنا ، ولقد صاحبه هذا الطابع حتى اليوم . . أهى به . . تلك الخشونة أرهقة !

أتبحر له أن يعمل ، بعد ذلك ، بمجلة إقليمية تسمى « المتصورة » . . حققت بعض أحلامه في التواصل مع الجماهير ، فقدم بها تحقيقات صحفية مرسومة ، ولقد سمحت له تلك التحقيقات بالتجول والتعرف على جوانب تفصيلية من بيته . . لا يكتشفها عادة فنانونا المراسم المغلفة - المروسة حتى انتقل إلى مجلة « الطلبة » ، فروز اليوسف . . التي واصل فيها تحقيقاته المروسة في مجلتي « صباح الخير » و « روز اليوسف » حيث كان المولد الحقيقي لما يكن أن نطلق عليه « الحيارات الثلاثة » . . يطرحها الفنان لنفسه ، كما يتوجه بها إلى هائلنا العربي المازوم .

[الخيار الأول : التأمل الصوفي !]

نشرت تلك المجموعة من الرسوم الملونة بالوان « الفلوماستر » (١٩٧٠) مصاحبة مقالات كتبها « مصطفى محمود » تحت عنوان « التفسير العصري للقرآن » بمجلة « صباح الخير » ولم تكن رسوم

« حجي » توضيحاً لرؤية الكاتب ، بل حل العكس ، كانت المقالات مثيرة لاهتمام خاصية ، اكتسبت الرسوم تقديراً واستقلالية . استطع أن أزعج الآن أن تلك الرسوم قد أعطت شعبية خاصة أقلام « الفلور ماستر » ، فلم تكن تحظى من قبل باهتمام ضئيل . ربما كان بعضها تلك الألوان المرمية ، والصاحبة ، وربما كان منهجاً لسبب ما لا أعرفه . المهم أن تلك الرسوم كانت تمثل بالأغنيات الملونة . تلك الأغنيات التي انطفت في مجموعة « شمال بين » وانصرفت إلى دائرة التشتت في مجموعة « رسوم من ليبيا » واكتفت بلون نحاسي لاذع .

التقينا في تلك الرسوم ، بالفنح اللون ، والنقاء ، والصرامة في الكتلة ، فلما زيارات تفسد الاستدارات واللاسطوانيات في أشكاله البديهة والحيوانية . ربما كانت بالنسبة له وقفة لالتقاط الأنفاس ، وإزاحة الغيوم المؤكدة التي تأتي بها من كل جانب نوافير الدم العربي ، فهي أغنيات للجمال الخالص . لا تصدم حداً في درجات الغيوم والظل بل تألف جميل .. إلا أن هذا السعي لم يخفف من كثافة الكتل ، وربما حدث العكس .. فقد رسخت الكتل ، ووضعت المعاني ، وأصبحت من انتسائها إلى شخصية فنية واحدة تنسج للعديد من الأساليب .

[الخيار الثاني : الضغيب والتحدى !]

نشرت عام (١٩٨٢) تحت عنوان « شمال بين » ، وهي رسوم انقلابية : ضد رسومة السابقة واللاحقة - صرخة مدوية بالأزرق والأبيض . نسف فيها الكتل الثنائية ، والتجويد الأنيق ، واستطعن كل إمكانات « اللون الأسود » التبييرية في اشتباكه التبادل الكساح مع « اللون الأبيض » لم يعد المسطح الأبيض أرضية ساكنة ، بل صار طرفاً آخر في صراع الدبكة . من ثم ، تحرر الفنان من بؤر محورية لواحته فظهرت كل العناصر متنازلة متزاخمة .

أجبرت تلك الرسوم قبل « بعض » المذاهب العربية ، ونشر الكتاب بعد بعض

المذاهب العربية أيضاً ، وما نحن نكتبه عنه في أحقاب مذاهب جديلة بأياد عربية : [صابرا وشاتلا رقم (٧)] ، وعلى الرغم من أنه لم يستلهم مديحة بعينها ، فإن الكتاب يعبر عن كل المذاهب ويدينها ، أو كما يقول عنه الشاعر « عمود درويش » في مقدمته البليغة للكتاب : - [إنه زمن الإرهاب الأسود . إرهاب يقي ولو وقف على يسار الضحية . إرهاب أصيل ، هروب ، تابع من ذواتنا ، غير ستورد . مستر خلف حجاب رغم أنه ذكر . ويصل لمس صرات في اليوم ، إذا شتم ، تلقى ، أصولى ، يقطع اليد الممتدة إلى الأرفيف والحرف بحد السيف ، وفن الشريعة . وأحياناً متملن : يستخدم أرفي أدوات التعذيب البشري ورمزية الأحلام على الشاطيء . وسرى ليجعل القاتل والتقتيل في جسد واحد . وعشقى : كمنشآت النفط التي تفتتح القسم ، وكصحف هذه الأيام ، وكشاشة التلفزيون التي لا ينفادها وجه الحاكم الذي التى الفكاهة ... فلنتملن أننا في زمن الإرهاب ، في زمن الإرهاب الأسود] .

... بانتقال الفنان من « حالة » تعبيرية في « التعبير المصري للقرآن » إلى « حالة » تعبيرية أخرى في « شمال بين » تبديل ملامح الأسلوب الفني ، كتب أشعث ، وشوى اختيار قصائد « مناسفة » ... فكانت مبراة جعلت صفحات الكتاب السوداء ملهية ! .

استخدم « حجي » بكل امکانات التعبيرية التي تصل بالتلقي إلى أهداف واضحة ، فقد جمع كل المقتررات في إطار واحد - التصوير الشيع للوجوه « والأبدي » .. للفتنة والمقتولين معاً - وانطلق بتلك التصويرات إلى أقصى ما يستطيع في حوارية (الفهر والحرف) ، فالقاهرة وحش .. فتد آياها لتحتل جانبي وجهه ، وتلتصم متمصرة ضحاياها لا نراها ، والمقهور « دودة . مطاطية . مرتدة . مختلطة . متصاحمة . لا طريق أمامها للارتقالات . تتشكل باضطرابها ، والتحامها المعوى ، وغياب أطرافها كياناً واحداً عليم الجدوى ! .

أما العلم الأمريكي فهو اللحن

الأساسي . تتردد في اللوحات مقاطع منه . تبين نجومه ، وخطوطه التي تشبه قضبان السجن على مناج الكتاب الأسود . فتند « النجوم » من « العلم » ، ومن فوق « الأكتاف العسكرية » امتداداً سرطانياً نحو السماء حيث يمثل الإرهاب احتلال الكسوف . يطارده البشر ، والمسلحة والقديسين ! ، وقد ينصرف الفنان أحياناً عن رسم تلك الوجوه الشبعة ، ويترك المهمة للأحذية وأغطية الأيدي لتقوم ببرس الكائن الدودة المتطلع إلى أمل كاذب .

إن شخص هذا الكتاب ، المحورة تحويراً صادماً . ميكرة ، وعلى الرغم من اقترابها في وجه من الوجوه من التعريفات والكاريكاتورية ، تمتد إلى أقصى حد من روح الفكاهة ولقد نجح بالأزرق والأبيض في اعتقال حيواتنا ، وأجسادنا .. بهذا الكابوس الجميل ! قد يترك مساحة يهبها . نادرة . لا ليربح بها العيون ، وبسبح بالانطاف الأنفاس ، ولكن للتنهية لفعل مأساوي . مساحة تفصل القتل عن القتل الثلاث يحافظ الإعدام المحكم والقرامى ! . إلا أنه يرفض أن يترك لنا للناس الكامل بل يفتح باباً سريراً يكشف به أننا كنا مخدوعين عندما ظننا أن « القاهرة » غير حقيقي ، وإذا به غر من ورق ، مشغولة حوافه بالخيوط □□□

[الخيار الثالث : تأملات في البيئة والإنسان]

يمثل هذا الكتاب عودة أكثر صحوه إلى التحقيقات الرسومية والتي لا تعتمد على نصوص مكتوبة ، وتكتفى أحياناً بتدليقات قليلة ، ومع ذلك لمعظم رسوم الكتاب لا تنف عن الحدود التوضيحية ، ويتجاوز بعضها تلك الحدود إلى منطقة « اللوحة المستقلة » ، أما رسومه السريعة بالخبر الصبي فأقبل إليها أكثر من الرسوم الملونة . ربما بسبب الدفق الانفعالي الذي لا يقطعه وجود عناصر أخرى تزامم اللون الأسود وسن والرايدو جرافة الحادة وتمكن خطوطه ورسومه غير الملونة أبعاداً نفسية لا تفصح عنها رسومه الملونة بفض القدر . تمكن خطوطه ماداً متشققاً . زاهداً في الليونة والاسترسال . أشبه بصوت منحن شسى .

رجوى . يبدو مسطح الورقة البيضاء كما لو كان مسطحاً صلباً يتلقى طعنتاً أزميل ، ويغفر سن (الرايبدو جراف) . . بل ينحت في الفراغ ، ويتوح من درجات سنون القدم ليومي (بالفورم) . يكون صوت المخي الأجنس مناسباً عند تناوله أشكالاً حادة ومتشابكة كأخضان الشجر وسعف النخيل ، ولقد تجول كثيراً وبعين ناعية في الأسواق والخواري والببوت والجوامع والمقاهي وغير ذلك من المشاهد . أحياناً يتوقف عند زخارف السجايد والملاعات والحلى ، أو تركيب فخارية ذات إيقاعات نظيرية ، أو تخفى بجماليات حسان أو جلي . . إلا أن تلك الأفعال تأتي كسمة مهدلة ، أو مساحة لالتقاط الأنفاس . أما أهم الأفعال بعد (كروكياته) فهي تلك التي لم يكن مضطراً ليها إلى اللجوء إلى والتوضيحية الصريحة» ، واختار منها الآن غناج تدور حول موضوعين : المنظر الطبيعي والوجه الإنسان [.

[لوحة : بيوت ريفية]

على الرغم من إغضاه الجبر من معظم مناظره المعمارية إلا أن تلك المعاصر تحمل ملامح الإنسان ، وتستعير هيئة الكائن الحي ، واللوحة التي نحن بصدها تمثل بيوتا ريفية يربطها كيان معماري واحد . تكسب الواجهة بتضاريس أشبه بتجاويف وجه إنسان عجوز . أما البيوت . . فهي أسرة فقيرة . تلبس رداءً بنياً متدرجاً . تخرج منها أحواد خفية ملتوية تذكر بقرون الاستعمار . تنتشر التواوغل في كل مكان هيوناً للمرافية . ترصد الخارج ، وتحفظ بالأسرار . لا تقتصر عن الكامن بها ، ويشارك من (الرايبدو جراف) في تشكيل ظلال الكتل ويؤكدها ، ولا يلف الفنان عند التعقيلات بل يبرها إلى الجوهري في حركة النور والظل ، ولقد كان لاستقامته أو استمارته وللملاحم من الأسلوب التكميبي فضل من التحرر من المشابهة التفصيلية للنور والظل ، كما حررته من الالتزام بمصدر ثابت للنور ، وبمخططه يعيد نفس أو تمييزاً لتعصر (الضوء) . نرى الضوء فجراً مضيقاً بفسل أبحران العتمة ، ومع ذلك فهو لم يقطع الطريق على صلبه بالواقع المباشر ، فاللوحة

ليست شكلاً متخيلاً تماماً ، ويمكن تقسير هذا الشكل المعماري على أنحاء متباينة : جغرافية واقتصادية واجتماعية . . إلا أن «حجي» قد استنطق الشكل المعماري الواقعي ما هو جدير بتجاوز المثير الواقعي إلى مستوى العمل التصويري الرمزي دالم المعطاة ، وهو يقترب أو يبتعد عن ذلك الخير . . إلا أنه . . . أبداً . . لا يقطع الصلة به .

وفي لوحة [بيوت وهلال] يستمد مفارقة أساسية بين سكون الليل ، وصخب التكوين المعماري للإنسان !

يلتمس قوس الهلال ، ويحدد طاقته الضوئية ناعمة ، أما البيوت فقد شكلت بأقواسها وفتحاتها وجوها صارخة . تكاد تخفى اللمسات في مساحة السهات بيناً تتدغم في حوشية مشكلة تلك البيوت ، تصاحب خطوط (الرايبدو جراف) الليلية . البيوت تتلاصق وتتصلب هيئة الصناديق . . إلا أنها صناديق ملفوفة بالأسرار ، ومأوى تهتد من بها .

إن «العمارة» عند «حجي» نادراً ما تحفل بالبهجة . . التي التفتت بها في لوحاته من التصوير المصري للقرن . قد يحدث أحياناً أن تخلص أبنيتهم من مجاميد الزمن ، وتنتشر في الألفية إضاءة «دمبرانت» - Rembrandt - تتسلل عبر الفتحات ، أو تلتهم فوق المخاض والكراسي الخالية وعلى الأرض . ثأل أحياناً من مصدر غير معلوم . تقتحم المكان المضم . الوحش . المحتد إلى ما لا نهاية في دعاليز ضيق . يجفف الغصون من الوحشة ، إلا أن القسوة والجفاف يبلغان الذروة في لوحة أسميها : [أحجار . أحجار . أحجار] - إذ تنتشر الأحجار في معظم مساحة اللوحة إلى أن تنتهي عند أقدام ثلاثة أشجار معتمة ، تقوم بتحريم كل أطراف الجبل وبهايات الأحجار ، وتقوم بدور فاصل ، ومثير في تكوين اللوحة .

إن نظرة واحدة إلى تلك اللوحة تثير في الذاكرة صورة لعلمنا العربي المعاصر ، شطب من الأحجار في طريق مسدود . مجرد كتل متنوعة لا حصر لها تتام عند أقدام الأشجار . . وربما كان من المفيد أن تكون تلك الأحجار مادة للنتح ، ولهذا أنشأ

لوحة تمثل شخصاً مشيئاً على مساحة بيضاء تماماً ليؤكد لنا أننا أمام كتل تصلح لمعرض من المنحوتات الرمزية !

[الوجه الإنسان]

يشكل «الوجه الإنسان» أحد المحاور الرئيسية في رسوم الكتاب ، ويكشف الفنان بيلاعة عن انتهاء «دجوهه» إلى بيئة هربية لا تمارس السعادة وربما لم تستمع بها من قبل ! ، فالوجه فصيحة ، تقدم باللامح والتصير ما يلقى الضوء على البيئة النفسية والاجتماعية لها ، وفوق ذلك تقوم شاهدة على عصرها . . تتسق انساقاً كلياً مع «بيوته» المتشقة ، فاللوحة التي نحن بصدها تمثل شاباً يلتحف غطاءً خلياً . . يشبه في كثير من الملامح حركة ولون الكتبان الصحراوية في استرسالها ولونها ، ويمتد غطاء الجسد الصحراوي ليمتلئ معظم مساحات اللوحة ، ويسطر على قمته وجه نيل اللامح . يبدو حالاً . متأملاً . قريباً من الملامح الغروية .

لقد أعطت الخدوش الحادة الحائقة وعشير سن (الرايبدو جراف) ملمساً هنيا بالتنوع ، وبالدرجات الضوئية . الحية . الممتدة .

إن هذا الوجه النحيل وغيره من الوجوه المرسومة تتصرف عن الانسجام شأن كل الوجوه التي تمشي واقعاً مفاجئاً ، فالشيوخ والأطفال والنساء والفتيات لا تستنطق وجوههم إلا «بالخرن» ، أو «بالخرن» مفرقوناً بتصوير آخر ! حتى عندما يتوج «الوجه» بالخاروف ، وبالتطريظ العابر ، فإن الوجه يظل مصرّاً على قناع «الخرن» .

وإذا كانت ملامح الوجوه في (شمال - ميمين) صارخة بالتصير ، فإن وجوهه ورسومه في كتاب (رسوم من نيبيا) تبدو مكتوبة بتلك الرذاتة الخزينة ، مغلقة على مكوناتها ، وينسكب هذا «الوجوه» على العمارة التي يصنعها هذا الإنسان ، فهي الأخرى صناديق من الأسرار المكتوبة . تكثي بالبداهع من أحد الألف : مجرد الاستمرار في الوجوه !



ثلاثة توجهات يطرحها الفنان وعهد

حجى، تمثل ثلاثة تيارات أساسية في عالمنا العربى فأياها نختار : طمأنينة التصوف ، أم صواجبه القمع ، أم الاستسلام للمكآبة !!؟ .

القاهرة : محمود بقتيش

هوامش

■ نجد الآن طالب الفنون الجميلة منذ لحظة التحاقه وقبل أن يتمكن من إمسالك الفرشاة يعلن انتهاءه لأسلوب من الأساليب الفن الحديث ، ويطلق عليه ، ويمارس الطقوس القسرية للفن ، ويمكن التنبؤ منذ الآن بالمأساة التى ستصيب مناهج التربية الفنية ، ومستوى الأداء الفنى عندما يخرج أساتذة الكلية . وهم من جيل الستينيات ، إلى المعاش ، ويحتل مواقعهم أولئك الذين التحقوا بالكلية بحكم المجموع لا بالوجهة ، ويمكن ، أيضاً ، تصور انعكاس هذا على الحركة

الفنية والنقدية في مصر .

■ ١ - يحمل هذا الكتاب في بعض المظاهرات في العالم العربى شعاراً ضد العنف والفقر .

٢ - يقول الناشر في تصديره لكتاب «رسوم من ليبيا» : [... فالكتب التى تعتمد الرسم مادة أساسية لها ليست بدعة تنفرد بها على مرّ الزمان ، فأسلوب نشر الرسوم في مجموعات بواسطة الكتب هو أسلوب قديم جداً عند العرب ، وكانت الحضارة العربية والإسلامية من أكثر

الحضارات احتفالاً به ، ولا تزال المكتبات العربية والعالمية تحتفظ لنا بأثار بالغة الروعة في هذا المجال منها حل مبيبل المثال لا الحصر ومقامات الحصريى و «كليلا ودمسنة» و «عجائب المخلوقات» و «البايزنامة» و «سيرة الأبرار» ...] .

■ إن «التوشيحية» ليست حياً في الرسم الصحفى بسبب ضرورة تبيعة الرسم للنصوص المكتوبة ، وهذا مجال يمكن تفرقه في إطاره .

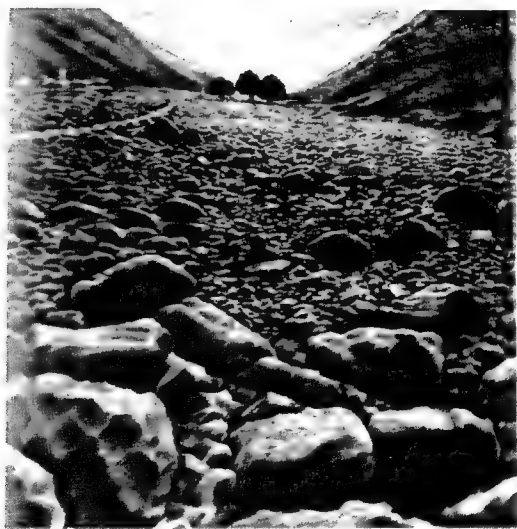
فنون تشكيلية

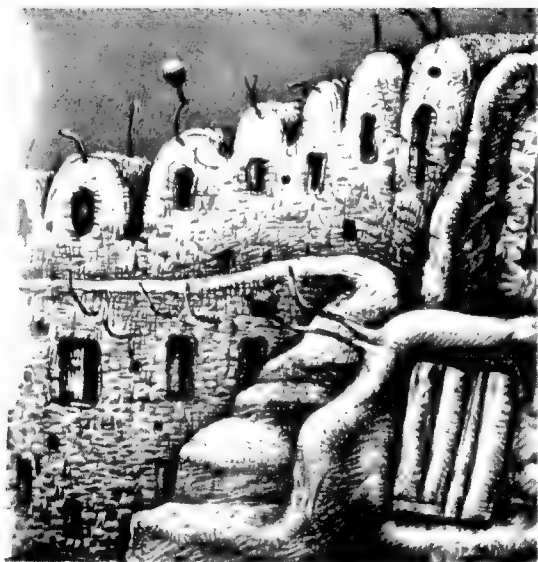
محمد صبيح ..
والخيارات الثلاث !

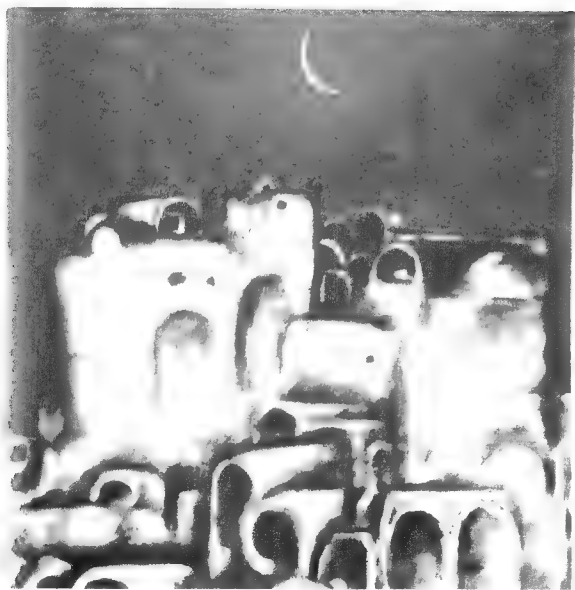
















صورة الملاف للسان محمد حبي



الصورة بعلمة البيان
صبيح الشارون

طابع الحماية المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٥ - ٦١٤٥

كشاف «إبداع» لعام ١٩٨٥

أعد كشف هذا العام في ثلاثة جداول : الجدول «١» لرموز أنواع مواد
المجلة للاستفادة منه في الجدول «٢» والجدول «٣» للموضوعات المجلة مرتبة ترتيباً
أبجدياً حسب أنواعها . والجدول «٣» للمؤلفين والكتاب مرتبة ترتيباً أبجدياً ،
مع الرقم المسلسل للموضوع ورمزه كما ورد في الجدول «٢» .

«التحرير»

كشاف مجلة إبداع ١٩٨٥
(السنة الثالثة)

جدول رقم (١)

المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز
الدراسات	د	القصة	ق	المتابعات	مت
الرواية	ر	تجارب قصصية	تق	مناقشات	من
الشعر	ش	المسرحيات	مس	الفنون التشكيلية	ف
تجارب شعرية	تش	شهريات	شه		

جدول رقم (٢)
(الموضوعات)

مسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١ - الدراسات (٥٦) دراسة				
١	أراجون والشعر الفرنسي المعاصر	مصطفى عبد الغنى	٣	٢٧
٢	إشكالية الأنا والآخر في رواية « أصوات »	محمد بلوى	١	١٢٢
٣	إطالة على مسرح الطفل بالكويت	عبد الكريم برشيد	٧	١٠٩
٤	إمام آخر الزمان	الدخيل طه	٣	١٦
٥	أوربا العنف والتعصب في رواية « المرفوضون »	د. عصام بى	١٢	٧
٦	البحث عن طريق جديد للرواية العربية	حسين عيد	٥	١٨
٧	بعد الواقع وبعد الفن في رواية « أفراح القبة »	عبد الرحمن أبو عوف	٢	١٢
٨	« بيسان والأبواب السبعة »	د. أنس داود	٤	١١٥
٩	تجربة في نقد الشعر	د. شفيق السيد	٩	٣٢
١٠	تحولات الحلم في « مدينة الموت الجميل »	د. شاكى عبد الحميد	٩	٢٢
١١	التمرد العروضى في شعر أدونيس	د. أحمد مستجير	١١	٧
١٢	التوظيف التراثى في « شهریار »	جمال نجيب التلاوى	٧	١٠٢
١٣	ثلاث وجوه لمصطفى سعيد	د. أحمد الزغبى	١	١١١
١٤	الحاضر في التاريخ . . الذات في الجماعة	د. عصام بى	٥	١٢
	قراءة في « لانسفى وحلى »			
١٥	« الحكم قبل الدولة » المسألة الساخرة	فوزى عبد الحليم	٧	١٠٦
	مسرحية لم ينشرها نجيب سرور			
١٦	الخصائص الموسيقية في إنشاد السيرة النبوية	سليمان جميل	٢	٢٤
١٧	الخلاص الذاتى في رواية « قدر الغرف المقبضة »	عمود حنفى كساب	٢	١٨

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١٨	خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق	إدوار الخراط	١٠	١١
١٩	ديروط الشريف	د. عبد القادر القبط	٣	٧
٢٠	الرواية المصرية والبطل الوجد	د. عبد الحميد إبراهيم	١	١١٥
٢١	روعة الاقتراب من شعر المتنبي	د. محمود الريحي	٤	٩٣
٢٢	الزمن الآخر والوعي الفيزيقي للوجود	بدر اللبيب	٨	٧
٢٣	« شيء سيبقى بيننا »	د. صلاح عبد الحافظ	٤	١١٨
٢٤	الصدق في المسرح	سعد أردش	٧	٨١
٢٥	ظاهرة التكرار في مفردات بناء القصيدة عند أمل دنقل	حسين عيد	٦	٢٩
٢٦	عالم عبد الرحمن منيف الروائي	شاكر عبد الحميد	١	١٥٢
٢٧	فاروق خورشيد في رواية « وعلى الأرض السلام »	سمير الفيل	٣	٢١
٢٨	قراءة في ثلاث مسرحيات لمحمود عبد الرحمن	عبد الرحمن أبو عوف	٩	١٤
٢٩	قراءة في ديوان « الوطن الجمر »	عبد الحكيم قاسم	٤	١٠٣
٣٠	قراءة في رواية « الضمى العالى »	توفيق حنا	٦	٢٠
٣١	قراءة في قصص « الجواد الأبيض »	شفيع مفار	٦	٨٥
٣٢	قراءة في قصص خريف الأزهار الحجرية	د. هيام أبو الحسين	٨	٢٠
٣٣	قراءة في قصص « رشق السكين »	عبد الغنى السيد	١٠	٣٣
٣٤	قصة قصيدة « كوريلان »	د. فاطمة موسى	٥	٢٧
٣٥	قراءة في مسرحية « حصار القلعة »	سمير مصطفى الفيل	٨	٢٥
٣٦	القصيدة الجندبية وأوهام الحدأة	أحمد عبد المعطى حجازى	٩	٧
٣٧	قضايا الإنسان المعاصر في مسرحيات « على سالم » القصيرة	أحمد عبد الرزاق أبو العلا	٧	٨٤
٣٨	قضايا الشعر العربى الحديث وشعراء السبعينيات	أحمد فضل شبلول	٤	١٣٩
٣٩	الكاتب الباكستانى سلمان رشدى	د. صبرى حافظ	٢	٣٢
٤٠	« لجنة » صنع الله إبراهيم	محمود حنفي كساب	١	١٣٠
٤١	لعبة الرغبة والخوف	د. محمد بركة	١١	٢٣
٤٢	محاولات تأصيل الرواية العربية	أحمد محمد عطية	١	١٣٦
٤٣	« محمد سلماوى » وعالم المنطق المحكوس	د. عبد العزيز حمودة	٧	٨٩
٤٤	مذكرات الصوفى بشر الحافى لصلاح عبد الصبور	د. يسرى العزب	١٢	١٧
٤٥	الربايا المتجاوزة قراءة في ديوان « الفصائد الرمادية »	د. شاكر عبد الحميد	١٠	٢٥
٤٦	« المسافات » ورأس الثور	د. عبد الحميد إبراهيم	٨	١٣
٤٧	« مسافر ليل » ولغة الدراما	د. مدحت الجيار	٧	٩٤
٤٨	مستويات الرمز في مسرحية « الأميرة تنتظر »	ماجد يوسف	١٠	١٧
٤٩	المسرح المصرى : الأزمة .. الانفرج .. الحقيقة	سامى خشبة	٧	١١٦
٥٠	مشهدان من مسرح « معين بيسوس » الشعرى	د. عبد القادر القبط	٧	٧٥
٥١	منهزم الذوق الأدبى بين القديم والجديد	د. عبد الحميد إبراهيم	٢	٧
٥٢	المقالع ولحظة الخروج	د. عبد الحميد إبراهيم	١١	١٨

مسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٥٣	ملاح الرواية العربية في الجزائر	د. شكري ماضي	١	١٦٢
٥٤	النقد الأدبي في مصر	د. عبد الحميد إبراهيم	٥	٧
٥٥	هيكمل والقصة القصيرة	بركسام رمضان	١١	٢٧
٥٦	وظيفة الشعر في سيرة الزير سالم	د. مدحت الجيار	١٢	٢٣

٢ - الرواية (١٦) رواية

١	انتظار	رجب سعد السيد	١	٦٠
٢	تجمل السر	عبد الحكيم قاسم	١	٦٦
٣	الخوف	أحمد عمر شاهين	١	١٣
٤	دندنة في غرفة جانبية	عبدل جبير	١	٩٤
٥	الذئب والغزالة	سعد مكاوي	١	٦٤
٦	سريان	جمال القبطاني	١	٥١
٧	شطارة والمعلم جرجس	جميل عطية إبراهيم	١	٥٥
٨	الشيخ عسوان	محمد الراوي	١	١٠٢
٩	ظل الشمس المستحيل	إدوار الخراط	١	٢٣
١٠	قالت ضحى	بهاء طاهر	١	٤٤
١١	كوب عصير	فاروق خورشيد	١	٩٨
١٢	ليلة المحترف	إبراهيم عبد المجيد	١	٩
١٣	مأزق	عبد الوهاب الأسوا	١	٨٩
١٤	المظاهرة	إسماعيل العاقل	١	٣٣
١٥	الهمس الصادح	محمد صوف	١	١٠٥
١٦	هويريس	بلال الديب	١	٣٨

٣ - الشعر (١٢٨) قصيدة

١	الإبحار في الزمن الخطر	عماد حسن محمد	١١	٥٣
٢	أبدا من دمي	عادل أديب أغا	٨	٥٠
٣	احتراق	عبد صالح	٥	٤٢
٤	احتمالات	أحمد مرتضى عبده	٩	٤٨
٥	الاختيار	عبد الرزاق عبد الواحد	١١	٣٧
٦	أخوه يوسف	عمود ممتاز الهواري	١١	٤٩
٧	استئناف الحكم بإعدام ابن المقفع	مهدي بندق	١٠	٤٥
٨	أشياء صغيرة	محمد آدم	١١	٤٥
٩	الإصحاح الأخير	مصطفى نجا	٩	٥٦
١٠	الأضلاع الناقصة دائما	حسين علي محمد	٥	٤٣
١١	أغنية عربية	فتحي فرغل	٣	٤٢
١٢	أغنية للقلب الغرير	حسن فتح الباب	١٢	٣٤

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١٣	أغنيتان إلى روجا البعيدة	عبد اللطيف اطيمش	٥	٤١
١٤	أغنيتي أنت	عادل فرج	١١	٥١
١٥	أقاصي الأرض تنهضي	عير عبد العزيز	١٠	٥٥
١٦	افتتاحيات	محمد يوسف	٤	٧٠
١٧	ألف باء الجحيم	صلاح والي	٦	٤٧
١٨	إلى شاعر الأرض فوزي المعتل	شوقي محمود أبو ناجي	٤	٢٥
١٩	الأميرة والحلم الذي لا يجيء	هشام غنيم	٤	٧٧
٢٠	أمنية تقتش في أمومتها	أحمد الحورق	٤	١٤
٢١	أنت التي أعتبرت	أحمد محمود مبارك	٤	٢٢
٢٢	انتظار . . لسيل العرم	وفاء وجدلي	٨	٤٢
٢٣	الانحناء مرة	محمود عبد الحفيظ	١٠	٥٣
٢٤	إنسحاق	عبد صالح	٣	٤٤
٢٥	أوراق عترة	د. أنس داود	٢	٥٠
٢٦	بداية	سامح درويش	١٠	٥٢
٢٧	بريك قل لي	فؤاد سليمان مغنم	٦	٤٠
٢٨	بيت فوق شجرة	فلروق شوشة	٦	٣٧
٢٩	تجليات الكشف	محمد سليم	٣	٥٢
٣٠	تحولات الأرض	علاء عبد الرحمن	٦	٥٠
٣١	ترانيم وداع	حسن فتح الباب	٩	٤٣
٣٢	تغريبة	محمد يوسف	٢	٦٠
٣٣	تمهني وحافظي على شموخك	محمد رضا فريد	٥	٥١
٣٤	التواجد في الزمن الماضي	عبد الحميد محمود	٤	٢٧
٣٥	تينة نهر الشيخ	ياسين طه حافظ	٨	٤٦
٣٦	ثلاث صور	محمد علي الرباوي	١٢	٣٦
٣٧	ثلاث قصائد	أحمد عترة مصطفى	٨	٣٨
٣٨	ثلاث قصائد للوطن	أحمد طه	٩	٥٠
٣٩	حالان	عبد الستار محمد البلشي	١٠	٥٦
٤٠	الحبيب الذي قتلته	فولاذ عبد الله الأنور	١١	٦١
٤١	حديث شخصي جدا	عزت الطبري	١٢	٣٧
٤٢	حديث عائلي	إبراهيم نصر الله	٢	٥٢
٤٣	حصار وحصاد	محمود فؤاد محمد علي	٤	٦٨
٤٤	حكاية الياسمين	شريف عبد القادر	١٢	٤٧
٤٥	حكايتان عن الليل الطويل	محمد سليم	١١	٥٧
٤٦	حوارية الممعدان	علاء عبد الرحمن	٤	٣٨
٤٧	خطوط في اللوح	فلروق شوشة	٣	٣٧
٤٨	دثار	محبوب موسى	١٠	٤٨

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٤٩	دورة الغيم والمطر	عبد الحميد محمود	١٢	٤١
٥٠	رؤى ماقبل السقوط	عماد غزالي	١١	٦٣
٥١	رحلات الشوق الأربع	عبد المسيح عمر زين الدين	٤	٢٨
٥٢	رحلة	عز الدين إسماعيل	٤	٣٦
٥٣	الرحلة الثانية	علي القزاع	٩	٦٠
٥٤	رسالة روين هود	عماد الدين حسن محمد	٣	٤١
٥٥	زئبق بين الرماد	هشام غنيم	٨	٤٥
٥٦	زمن البكارة	عز الدين إسماعيل	١٠	٤١
٥٧	زهرة سبتمبر	محمد حلمي حامد	٦	٥٢
٥٨	ساعة الحب	ناهض منير الرئيس	٤	٧٣
٥٩	سبع قصائد	عبد الأمير خليل مراد	٦	٤٨
٦٠	سندباد	أحمد سويلم	٩	٤٤
٦١	سيد السفن	محمد عمار شعبانية	١٢	٣٩
٦٢	السيدة الخضراء	محمد آدم	٤	٤٩
٦٣	سيمفونية طائر	عباس محمود عامر	٥	٤٦
٦٤	شباك بيت العصفير	عبير عبد العزيز	٤	٣٤
٦٥	عبارة والظل الميت	عماد حسن محمد	٥	٤٨
٦٦	صلى الأجراس الصامتة	الأخضر فلوس	٥	٤٤
٦٧	صور شخصية للسيد مستريح البال	محمد فهمي سند	١٠	٥٠
٦٨	الضحك لحظة السقوط	إسماعيل محمد السبع	١١	٥٥
٦٩	العشاق لا ينتظرون	عبد اللطيف إطميش	١٢	٣٥
٧٠	عصفورة النور والبراة	محمد إبراهيم أبو سنة	٥	٣٩
٧١	العقل والعاطفة	سليم الرافعي	٩	٦٢
٧٢	الغريب	إبراهيم نصر الله	٦	٤٣
٧٣	الغيوم	بدوى راضي	١٢	٤٤
٧٤	فصل في التحولات القديمة	علي عبد المنعم	٤	٤٠
٧٥	في انتظار الشمس	أحمد محمود مبارك	١٢	٤٢
٧٦	في ذكرى عميد الأدب العربي	ليمة عباس حمارة	٣	٥٤
٧٧	في الفجر	عبد الرشيد الصادق	٢	٥٤
٧٨	قبل الشروق	أحمد مبارك	١١	٤٨
٧٩	قدمي جوادان يموتان	فوزي خضر	٣	٥٠
٨٠	قراءة في أوراق الجسد العائد من الموت	عبد العزيز المقالح	٢	٤١
٨١	قراءة في سفر الوصية	درويش الأسبوطي	٣	٤٦
٨٢	قرية لم تمت بعد	محمود عبد الحفيظ	١٢	٤٣
٨٣	قصائد	عبد المنعم رمضان	٤	٣١
٨٤	قصائد قصيرة	عزت الطيرى	١٠	٤٨

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٨٥	قصيدتان	إبراهيم نصر الله	٤	١٢
٨٦	قصيدتان	خيري شلبي	١٠	٤٤
٨٧	قصيدتان	كمال نشأت	٨	٣٧
٨٨	قصيدتان	كمال نشأت	١٠	٤٣
٨٩	قصيدتان	محمد جميل شلش	٨	٤٠
٩٠	القلبي	محمد سعد بيومي	٦	٤٤
٩١	كان ذا مرة فاستوى	نصار عبد الله	٤	٧٦
٩٢	كريسماس	أمل دنقل	٥	٣٧
٩٣	كلمات على قبر شاعر	محمد ممتاز الهوارى	٢	٦٤
٩٤	كونشرو الحزن	آسر إبراهيم وهذان	٤	١١
٩٥	لؤلؤة	محبوب موسى	٢	٥٦
٩٦	اللغة البدائية	السيد محمد الحميسى	٩	٥٥
٩٧	لماذا نزرع الحنظل ؟	محمد ممتاز الهوارى	٩	٥٨
٩٨	لوتيجرى ياوجهى القديم	فؤاد سليمان مغنم	١٢	٤٥
٩٩	ليليات	فؤاد سليمان مغنم	٤	٤٥
١٠٠	مأثورات متنوعة	محمد رضا محرم	٤	٦٥
١٠١	الأساة الملهة	عز الدين إسماعيل	٨	٣٥
١٠٢	مالم يقله « صيد الله ألوقيات »	علاء عبد الرحمن	٢	٥٨
١٠٣	مد البحر	فاروق شوشة	٤	٤٣
١٠٤	مد البحر	كامل أيوب	٣	٣٩
١٠٥	الرايا والمخاطبات	محمد سليمان	١١	٤٢
١٠٦	مرثية	ملك عبد العزيز	١٢	٣٢
١٠٧	المشهد الأخير	عزت عبد الوهاب	٢	٦٢
١٠٨	ملكة العينين	نعمان عبد السميع الحلو	٨	٥٢
١٠٩	من توقيعات الوطن	أحمد الحق	٩	٤٦
١١٠	من مذكرات أيوب	عبد الله السيد شرف	٨	٤٨
١١١	من وديقات أب ذر الغفارى	محمد أبو دومة	٤	٦١
١١٢	نزيف عشقى	محمد الفارس	٤	٦٧
١١٣	نشيد القرى	مملوح عزوز	٩	٥٢
١١٤	النقش على تمثال عبد الرحمن الداخل	أحمد عبد العزيز	١١	٥٩
١١٥	نهر فى جبل	كامل أيوب	٢	٤٨
١١٦	هجير	منير فوزى	١٢	٤٨
١١٧	هدهد	محمد ممتاز الهوارى	٤	٧٢
١١٨	هذا الجسد	محمد على الرباوى	٥	٤٧
١١٩	هذا الوقت تختار صلاتك فيه	محمد بنعمارة	٤	٦٣
١٢٠	هكذا تكلم المتنبي	أحمد عنتر مصطفى	٤	١٧

سلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١٢١	هل المزن يحمل غير المطر ؟	ناجي عبد اللطيف	١٠	٥٩
١٢٢	هل يعود النورس المكسور ؟	عماد حسن	٤	٤٢
١٢٣	مهم صبي من الريف	كمال نشأت	١٢	٣١
١٢٤	وجها لوجه	أحمد سويلم	٢	٤٧
١٢٥	وداع الصبي ضاحك العينين	كامل أيوب	٤	٤٦
١٢٦	وقال في الصداقة والصديق	خالد علي مصطفى	٤	٢٣
١٢٧	الوقوف في انتظار الحلم	عزت الطيرى	٣	٤٨
١٢٨	يوميات	محمود عبد الحفيظ	٥	٤٩

٤ - التجارب الشعرية (٩) تجارب

١	آية من سورة الخوف	محمد آدم	٦	٩٣
٢	رباعية مالك بن الربيع	حسن النجار	٤	٨٣
٣	سليمان الملك	محمد سليمان	٤	٨٦
٤	سماوات زرقاء للهديل	محمد بدوى	٩	١٠١
٥	الصحراء	عبد المنعم رمضان	١٠	١١١
٦	عفراء تتنبأ	حزام العتيبي	٤	٧٩
٧	عن الطالب والمطلوب	أحمد طه	١٠	١١٣
٨	قتلوا الغزالة	عبد المنعم رمضان	٣	١٠٥
٩	المرايا والمخاطبات	محمد سليمان	٦	٩١

٥ - القصص (٨٧) قصة

١	أجل يوم اختلفنا فيه	منى حلمى	٦	٦٦
٢	أجنحة قديمة	محمد كشيك	٩	٩٣
٣	الارتطام بوجه النافذة	محمد المنصور الشقحاء	١٢	٧٩
٤	أرض الغربة	يوسف أبو رية	١٢	٧٠
٥	اسفوني كاسا	شوقي رياض (ترجمة)	٣	٩٥
٦	أشجار عالية	محمد محمد عبد الرحمن	٢	٨٣
٧	أقاصيص	وافق محمد	١١	١٠١
٨	الالاتى	أمين ريان	٨	٦٢
٩	أنا الملك جئت	بهاء طاهر	٥	٥٥
١٠	أنت شنو	طه وادى	٩	٦٩
١١	الانتظار	نادر السباعى	٨	٧٢
١٢	بائع الليمون	فادية خالد	٢	٨٥
١٣	بادفيسنج	حسونة المصباحى	٨	٥٥
١٤	البكاء بالدمع الساخن	إدريس الصغير	٨	٧٠

مستند	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١٥	تشابه	عبد الله خيرت	٣	٦٣
١٦	تكوينات رمادية	محمد جبريل	٦	٥٥
١٧	الجفاف	أحمد دمرداش حسين	٩	٧٩
١٨	الحليقة	حسين علي حسين	٣	٩١
١٩	حق البقاء واقفا	أنسية أبو النصر (ترجمة)	٨	٨٠
٢٠	حكاية رجل على المعاش	فاروق خورشيد	٥	٦٥
٢١	حكاية من الزمن الرديء	سمير الفيل	١٠	٧٨
٢٢	حنان والساعة الثامنة	محمد المنصور الشقحاء	٨	٧٨
٢٣	حوار منتصف الليل	علي عيد	١٢	٨٢
٢٤	عالم سيدنا سليمان	إدريس الصغير	٣	٨٢
٢٥	الخلاص	مصطفى أبو النصر	٣	٦٦
٢٦	ذيل القط	محمد المراسي	٣	٧٧
٢٧	الراقصة	شوقي فهم	١٠	٧٣
٢٨	الرصد	يلى عبد العظيم محمد	١٠	٨١
٢٩	رفرفة الحمام المشتعل	إدوار الخراط	١٢	٥١
٣٠	زهرة تدخل الحى	ليلي العثمان	٥	٨٦
٣١	سبح البرارى	نبيلة الزين	١٢	٩١
٣٢	سفرى إليك	سمية سعد	٣	٩٣
٣٣	سفينة المساكين	خضير عبد الأمير	٩	٧٣
٣٤	سهرة العسل البى	محمد الشركى	٩	٩٧
٣٥	السيمافورات	عبد الغنى السيد	٦	٧٥
٣٦	شجرة الفصول الرمادية	مرسى سلطان	٦	٧٨
٣٧	شدو البلايل والكبرياء	فؤاد قنديل	١١	٩٢
٣٨	شر البلية	سمير رمزي المتزلاوى	٦	٥٧
٣٩	شكرا للإزعاج	محمد المخزنجى	٥	٩٩
٤٠	الشمعدان	جار النى الحلو	٨	٦٨
٤١	صباحات الصبا والصب والاماسى	أعتدل عثمان	٥	٩١
٤٢	الطواحين	أمين ريان	٢	٧٢
٤٣	ظروف طارئة	منى حلمى	٣	٧٤
٤٤	ظلال الرب	جهاد عبد الجبار الكيسى	٣	٨٤
٤٥	عام مقتل الأنسة « م »	أعراب إبراهيم	٩	٦٥
٤٦	عبد الحنظل	أحمد دمرداش حسين	٦	٧١
٤٧	علامات الاستهزام	محمد سليمان	١٠	٧٠
٤٨	عنتر	فؤاد حجازى	١٢	٨٠
٤٩	عند حدود المتاهة	نعمات البحري	٩	٨٨
٥٠	العودة إلى الوطن المفقود	سعيد بكر	٩	٩٣

مـسـلـل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٥١	غرفة المعيشة	ميسلون هادي	٢	٧٩
٥٢	فعل إيجابي	رجب سعد السيد	٦	٦٣
٥٣	فلك طاف على طوفان الجسد	إدوار الحرايط	٥	٧٣
٥٤	في العراء	يوسف أبورية	٢	٨١
٥٥	قصص	بدر عبد العظيم محمد	٦	٦٠
٥٦	قمر معلق فوق السماء	سعيد الكفراوي	٢	٦٧
٥٧	الكتابة	محمد غرناط	١٢	٧٧
٥٨	الكأس المكعبة	أحمد بوزفور	٥	٩٤
٥٩	كانت هناك امرأة	ميسلون هادي	١٢	٨٦
٦٠	كلايست في تون	خليل كلفت (ترجمة)	٢	٨٢
٦١	الكلمات المتقاطعة	إبراهيم عبد المجيد	١٢	٧٤
٦٢	لسعة نار	يوسف أبورية	١٠	٦٧
٦٣	اللعب بالنار	أحمد كامل	١٢	٨٤
٦٤	لعبة الأقتعة	مفي رجب	٢	٧٥
٦٥	لعبة الحقل	محمد عبد الرحمن	١١	٩٩
٦٦	لقاء	هلي يونس	٣	٨٠
٦٧	الليلة تزوجت أنحنى	مفي حلمي	١٠	٦٣
٦٨	ما جاء في خبر سالم	محمد علي قدس	١١	٩٦
٦٩	المباح	جار النبي الحلو	٢	٧٧
٧٠	متاليات حزينة	سمير الفيل	٦	٧٣
٧١	المجنون	سمير رمزي المنزلاوي	١٠	٧٥
٧٢	المخاض	رجب سعد السيد	١١	٧٦
٧٣	مشكلة الكابوس	شفيق مفار	١١	٦٧
٧٤	المطاردة	مصطفى نصر	٩	٨٢
٧٥	الملك	أمين ريان	١٢	٦٦
٧٦	ملك الشطرنج	عبد الله خيرت	٨	٦٥
٧٧	من تطبيقات قانون الطفو	مملوح حسن لطفى	٨	٧٤
٧٨	منزلنا الأيل للسقوط	مجدى عبد الرازق	٣	٨٦
٧٩	الموت على البحر	إدوار الحرايط	٣	٥٧
٨٠	المورستان	عبد الرؤوف ثابت	٨	٧٦
٨١	ميلاد قديسة	السيد القاضي	٩	٨٥
٨٢	نار لشتار القلب	عبد الرحمن مجيد الربيعي	٥	٨١
٨٣	النخلة	عبد الستار ناصر	٣	٦٨
٨٤	وجهك وأطفالى وأغصان الزيتون	نعمات البحيري	١٢	٨٩
٨٥	الولادة = الموت	جهاد عبد الجبار الكبيسي	١٢	٦٠
٨٦	ولما كانت الليلة التالية	مدوح راشد	٦	٦٩

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٨٧	ياغريس والشمس طلعت	إبراهيم فهمي	١١	٨٩
٦ - التجارب القصصية (٣) تجارب				
١	جرح عاشق	إبراهيم الحسني	١٠	١١٦
٢	روباييكيا	إبراهيم فهمي	٣	١٠٨
٣	شلاقة مازال يشعل الخطب	محمد مسعود العجمي	٩	١٠٣
٧ - المسرحيات (١٤) مسرحية				
١	اختصر من فضلك	عمود فكري (ترجمة)	١٢	٩٣
٢	الأرملة الصغيرة	نبيل مرسى	٧	٤٩
٣	إنجي	أحمد خضر	٣	١٠٠
٤	سالومي	محمد سلماوي	١٠	٨٢
٥	سقراط والسم	أحمد دمرداش حسين	٧	٤٢
٦	السلطان يستقبل الصباح	عبد السميع عمر زين الدين	٧	٢٣
٧	الصخرة	أبو زيد مرسى أبو زيد	٧	٩
٨	عالم صافيناز	محمد الجمل	٧	٦٠
٩	عفاريت الجبانة	نعمان عاشور	٢	٨٧
١٠	القروب	عبد اللطيف دريالة	٨	٨٨
١١	ليل وفاتوس ورجال	عبد الحكيم قاسم	١١	١٠٣
١٢	محاكمة السيد « م »	محفوظ عبد الرحمن	٧	٣٢
١٣	المهادم	عبد الحكيم فهمي (ترجمة)	٥	١٠٣
١٤	وراح جزاء اختراعه	عبد الحميد سليم (ترجمة)	٦	٧٩
٨ - الشهرديات (٣) شهرديات				
١	أنتوني بيرجيس يكتب عن لورانس	سامي خشبة	٩	١٢١
٢	طه حسين في ذكره	سامي خشبة	١٢	١٠٧
٣	محفوظ عبد الرحمن بين التراث الحكائي والعرض المسرحي	سامي خشبة	٨	١٢٠
٩ - المتابعات النقدية (٢٠) متابعة				
١	« أصيلة » قرية تتحدث لغة الفن	نازلي مذكور	١٢	١٢٠
٢	بالأمس حلمت بك	محمد محمود عبد الرازق	٣	١١٦
٣	البناء الفني في رواية « جبل ناعسة »	حسين عيد	٢	١١٧
٤	بيت قصير القامة	السيد الهيان	٢	١٢٠

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٥	التصوير علم وفن	أحمد البكرى	٦	١١٨
٦	ثنائية الموت/البعث	صديق نور الدين	٤	١٢٩
٧	الجهنمى	د. محمد مصطفى هدارة	١١	١٢٣
٨	الحزن فى قصائد للسقوط	د. أحمد ماهر البقرى	٣	١٢١
٩	حنان فى دنيا ينقصها الحنان	د. نعيم عطية	٥	١١٥
١٠	ديوان « تلك صورتها وهذا انتحار العاشق »	د. مدحت الجيار	٤	١٢٤
١١	شاعر يبكى الغربة والنفى	نسيم مجلى	٤	١٣٢
١٢	قراءة فى « تداعيات قلب »	سليمان البكرى	٦	١١١
١٣	قراءة فى رواية « والبحر ليس بجلان »	د. نعيم عطية	٨	١٠٣
١٤	قراءة فى رواية « المقهى الزجاجى »	محمود عبد الوهاب	١٠	١١٩
١٥	قراءة فى قصص « أن تنحدر الشمس »	محمد زهدى	٥	١١٨
١٦	قراءة فى قصص « الحنين إلى المطر »	أحمد يوسف	٦	١١٤
١٧	قراءة فى قصص « مدينة الباب »	مصطفى عبد الغنى	٨	١٠٧
١٨	قراءة فى قصص « وجه مدينتى »	د. يوسف عز الدين عيسى	٩	١٠٧
١٩	قراءة فى مسرحية « ليل وفانوس ورجال »	محمود عبد الوهاب	١٢	١١٧
٢٠	ليلة العاصفة	رجب سعد السيد	١٢	١١١

١٠ - المناقشات (١١) مناقشة

١	أبو العلا السلاّمونى ومجاور مسرحه	أحمد عبد الرزاق أبو العلا	١٠	١٢١
٢	إشكالية الشعر وإشكالية التلقى	محمد كشيك	٤	١٣٥
٣	أوراق ذابلة	عبد المنعم رمضان	٨	١١٣
٤	أوروبا تتطلع إلى موسيقى الشرق	د. فتحى الصنفاوى	٥	١٢٠
٥	تعقيب على تنونه	عبد الحكيم فهميم	٨	١١٧
٦	خطاب إلى المحرر	د. أحمد مستجير	٨	١١١
٧	الرواية المغربية	مصطفى بغداد	٣	١١٢
٨	عفو لا مجال لكل هذا الغضب	د. فاطمة موسى	٢	١١٣
٩	قراءة تفصيلية فى قصائد عدد الإبداع الشعرى	أحمد فضل شبلول	٦	١٠٣
١٠	قصيدة النثر بين النقد والمبدعين	أحمد فضل شبلول	٩	١١١
١١	نحو حلول جذرية لمشكلات الفعل العربى الثلاثى	سليمان فياض	٦	٩٨

١١ - الفنون التشكيلية (١٢) دراسة وملزمة بالألوان

١	إحياء المصرية فى أعمال الفنان فتحى أحمد	د. ماري تريتز عبد المسيح	٢	١٢٣
---	---	--------------------------	---	-----

الصفحة	العدد	المؤلف	الموضوع	مسلسل
١٢٥	١١	د. مصطفى الرزاز	آدم والنظام الخفي	٢
١٢٤	٧	محمود بقرشيش	البهجوري . . ووجه القيرم	٣
١٦٥	١	عز الدين نجيب	تطوُّحات الفنان عصمت داوستانى	٤
١٢٥	١٠	د. نعيم عطية	سعد كامل واستلهام الفنون الشعبية	٥
١٢٤	٥	د. مصطفى الرزاز	صالح رضا المشوار والخطوات	٦
١٢٦	٨	محمد حلمي حامد	الفنان الأردني/إبراهيم النجار	٧
١٢٧	٩	أحمد فؤاد البكري	الفنان المصور بهاء مذكور	٨
١٥٨	٤	داود عزيز	فن المصورة جاذبية سرى	٩
١٢٥	٣	د. نعيم عطية	القيم الجمالية والإنسانية في العطاء	١٠
			الحزق لنيل درويش	
١٢٤	١٢	محمود بقرشيش	محمد حجي والخيارات الثلاث	١١
١٢٦	٦	داود عزيز	الميتافيزيقا ورحلة الفنان مصطفى أحمد	١٢

جدول رقم (٣)
المؤلفون (٢٣٨ كاتباً)

الرمز	رقم الموضوع	الاسم	مسلسل
مس	٥	أحمد دمرداش حسين	٩
ق	٤٦	" "	
ق	١٧	" "	
د	١٣	د. أحمد الزغبى	١٠
ش	١٢٤	أحمد سويلم	١١
ش	٦٠	" "	
تش	٧	أحمد طه	١٢
ش	٣٨	" "	
د	٣٧	أحمد عبد الرزاق أبو العلا	١٣
من	١	" "	
ش	١١٤	أحمد عبد العزيز	١٤
د	٣٦	أحمد عبد المعطي حجازي	١٥

الرمز	رقم الموضوع	الاسم	مسلسل
تق	١	إبراهيم الحسنى	١
ر	١٢	إبراهيم عبد المجيد	٢
ق	٦٠	" "	
تق	٢	إبراهيم فهمى	٣
ق	٧٨	" "	
ش	٤٢	إبراهيم نصرالله	٤
ش	٨٥	" "	
ش	٧٢	" "	
مس	٧	أبو زيد مرسى أبو زيد	٥
ق	٥٨	أحمد بوزفور	٦
ش	٢٠	أحمد الحقوق	٧
ش	١٠٩	" "	
مس	٣	أحمد خضر	٨

سلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز	سلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٦	أحمد عنتر مصطفى	٣٧	ش	٣٨	أنسية أبو النصر	١٩	ق
	د	١٢٠	ش	٣٩	بلدر الدبيب	١٦	ر
١٧	أحمد عمر شاهين	٣	ر		د	٢٢	د
١٨	أحمد فؤاد البكرى	٨	ف	٤٠	بلدر عبد العظيم	٥٥	ق
	د	٥	مت		د	٢٨	ق
١٩	أحمد فضل شبلول	٣٨	د	٤١	بدوى راضى	٧٣	ش
	د	١٠	من	٤٢	بركسام رمضان	٥٥	د
	د	٩	من	٤٣	بهاء طاهر	١٠	ر
٢٠	أحمد كامل	٦٣	ق		د	٩	ق
٢١	د. أحمد ماهر البقرى	٨	مت	٤٤	توفيق حنا	٣٠	د
٢٢	أحمد محمد عطية	٤٢	د	٤٥	جبار النهى الحلوى	٦٩	ق
٢٣	أحمد محمود مبارك	٧٥	ش		د	٤٠	ق
	د	٢١	ش	٤٦	جمال الغيطانى	٦	ر
	د	٧٨	ش	٤٧	جمال نجيب التلاوى	١٢	ر
٢٤	أحمد مرتضى عبده	٤	ش	٤٨	جميل عطيه إبراهيم	٧	ر
٢٥	د. أحمد مستجير	١١	د	٤٩	جهاد عبد الجبار الكبيسى	٤٤	ق
	د	٦	من		د	٨٥	ق
٢٦	أحمد يوسف	١٦	مت	٥٠	حزام العتيبي	٦	تش
٢٧	الأخضر غلوس	٦٦	ش	٥١	حسن فتح الباب	٣١	ش
٢٨	إدريس الصغير	٢٤	ق		د	١٢	ش
	د	١٤	ق	٥٢	حسن النجار	٢	تش
٢٩	إدوار الخراط	٩	ر	٥٣	حسونة المصباحى	١٣	ق
	د	٧٩	ق	٥٤	حسين على حسين	١٨	ق
	د	٥٣	ق	٥٥	حسين على محمد	١٠	ش
	د	١٨	د	٥٦	حسين عبد	٣	مت
	د	٢٩	ق		د	٦	د
٣٠	آسر إبراهيم وهدان	٤	ش	٥٧	خالد على مصطفى	١٢٦	ش
٣١	إسماعيل العادلى	١٤	ر	٥٨	خضير عبد الأمير	٣٣	ق
٣٢	إسماعيل محمد السبع	٦٨	ش	٥٩	خليل كلفت	٦٠	ق
٣٣	أعتدال عثمان	٤١	ق	٦٠	نجوى منصور	٨٦	ش
٣٤	أعراب إبراهيم	٤٥	ق	٦١	الداخل طه	٤	د
٣٥	أمل دنقل	٩٢	ش	٦٢	داود عزيز	٩	ف
٣٦	أمين ريان	٤٢	ق		د	١٢	ف
	د	٨	ق				
	د	٧٥	ق				
٣٧	د. أنس داود	٢٥	ش				
	د	٨	د				

الرمز	رقم الموضوع	الاسم	مسلسل	الرمز	رقم الموضوع	الاسم	مسلسل
ق	٢٧	شوقي فهميم	٨٧	ش	٨١	درويش الأسيوطي	٦٣
ش	١٨	شوقي محمود أبونايجي	٨٨	ر	١	رجب سعد السيد	٦٤
د	٣٩	د. صبرى حافظ	٨٩	ق	٥٢	د	د
مت	٦	صلوق نور الدين	٩٠	ق	٧٢	د	د
د	٢٣	د. صلاح عبد الحافظ	٩١	مت	٢٠	رجب سعد السيد	٦٥
ش	١٧	صلاح والى	٩٢	ش	٢٦	سامح درويش	٦٦
ق	١٠	طه وادى	٩٣	شه	١	سامى خشبة	د
ش	٢	عادل أديب أغا	٩٤	شه	٢	د	د
ش	١٤	عادل فرج	٩٥	د	٤٩	د	د
ش	٦٣	عباس محمود عامر	٩٦	د	٢٤	سعد أردش	٦٧
ش	٥٩	عبد الأمير خليل مراد	٩٧	ر	٥	سعد مكاوى	٦٨
من	٥	عبد الحكيم فهميم	٩٨	ق	٥٠	سميد بكر	٦٩
مس	١٣	د	٩٨	ق	٥٦	سميد الكفراوى	٧٠
د	٢٩	عبد الحكيم قاسم	٩٩	مت	١٢	سليمان البكرى	٧١
ر	٢	د	٩٩	د	١٦	سليمان جميل	٧٢
مس	١١	د	١٠٠	س	١١	سليمان فياض	٧٣
د	٢٠	د. عبد الحميد إبراهيم	١٠٠	نقى	٧١	سليم الرافعى	٧٤
د	٤٦	د	١٠١	ق	٧١	سمير رمزي المنزلاوى	٧٥
د	٥١	د	١٠٢	ق	٣٨	د	د
د	٥٢	د	١٠٣	د	٢٧	سمير مصطفى القبيل	٧٦
د	٥٤	د	١٠٤	ق	٢١	د	د
مس	١٤	عبد الحميد سليم	١٠٥	د	٣٥	د	د
ش	٣٤	عبد الحميد محمود	١٠٦	ق	٧٠	د	د
ش	٤٩	د	١٠٧	ق	٣٢	سمية سعد	٧٧
ق	٨٠	عبد الرؤف ثابت	١٠٨	ق	٨١	السيد القاضى	٧٨
ش	٥	عبد الرزاق عبد الواحد	١٠٩	ش	٩٦	السيد محمد الحميسى	٧٩
د	٢٨	عبد الرحمن أبو عوف	١١٠	مت	٤	السيد الهيمان	٨٠
د	٧	د	١١١	د	١٠	د. شاكرا عبد الحميد	٨١
ق	٨٢	عبد الرحمن مجيد الربيعى	١١٢	د	٢٦	د	د
ش	٧٧	عبد الرشيد الصادق	١١٣	د	٤٥	د	د
ش	٣٩	عبد الستار محمد البلشى	١١٤	ش	٤٤	شريف عبد القادر	٨٢
ق	٨٣	عبد الستار ناصر	١١٥	د	٩	د. شفيق السيد	٨٣
مس	٦	عبد السميع. عمر زين الدين	١١٦	د	٣١	شفيق مقار	٨٤
ش	٥١	د	١١٧	ق	٧٣	د	د
د	٤٣	د. عبد العزيز حمودة	١١٨	د	٥٣	د. شكرى ماضى	٨٥
				ق	٥	شوقي رياض	٨٦

سلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز	سلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١١٢	عبد العزيز المقالح	٨٠	ش	١٣٣	عماد حسن محمد	١	ش
١١٣	عبد الغنى السيد	٣٥	ق		د	٥٤	ش
	د	٣٣	د		د	٦٥	ش
١١٤	د. عبد القادر القط	٥٠	د		د	١٢٢	ش
	د	١٩	د	١٣٤	عماد غزالي	٥٠	ش
١١٥	عبد الكريم برشيد	٣	د	١٣٥	عبد صالح	٣	ش
١١٦	عبد اللطيف أطيمش	١٣	ش		د	٢٤	ش
	د	٦٩	ش	١٣٦	فؤاد حجازي	٤٨	ق
١١٧	عبد اللطيف درباله	١٠	مس	١٣٧	فؤاد سليمان مغنم	٢٧	ش
١١٨	عبد الله خيرت	٧٦	ق		د	٩٨	ش
	د	١٥	ق		د	٩٩	ش
١١٩	عبد الله السيد شرف	١١٠	ش	١٣٨	فؤاد قنديل	٣٩	ق
١٢٠	عبد المنعم رمضان	٨٣	ش	١٣٩	فادية خالد	١٢	ق
	د	٨	تش	١٤٠	فاروق خورشيد	١١	ر
	د	٥	تش		د	٢٠	ق
	د	٣	من	١٤١	فاروق شوشة	٢٨	ش
١٢١	عبد الوهاب الأسوان	١٣	ر		د	٤٧	ش
١٢٢	عبد جبير	٤	ر		د	١٠٣	ش
١٢٣	عبد العزيز	١٥	ش	١٤٢	د. فاطمة موسى	٣٤	د
	د	٦٤	ش		د	٨	من
١٢٤	عز الدين إسماعيل	٥٢	ش	١٤٣	د. فتحي الصنفاوي	٤	من
	د	٥٦	ش	١٤٤	فتحي فرغلي	١١	ش
	د	١٠١	ش	١٤٥	فوزي خضر	٧٩	ش
١٢٥	عز الدين نجيب	٤	ف	١٤٦	فوزي عبد الحليم	١٥	د
١٢٦	عزت عبد الوهاب	١٠٧	ش	١٤٧	فولاذ عبد الله الأنور	٤٠	ش
١٢٧	عزت الطيري	٤١	ش	١٤٨	كامل أيوب	١٠٤	ش
	د	١٢٧	ش		د	١١٥	ش
	د	٨٤	ش		د	١٢٥	ش
١٢٨	د. عصام جبي	٥	د	١٤٩	كمال نشأت	٨٧	ش
	د	١٤	د		د	٨٨	ش
١٢٩	علاء عبد الرحمن	١٠٢	ش		د	١٢٣	ش
	د	٤٦	ش	١٥٠	ليمة عباس عمارة	٧٦	ش
	د	٣٠	ش	١٥١	ليل العثمان	٣٠	ق
١٣٠	عل عبد المنعم	٧٤	ش	١٥٢	ماجد يوسف	٤٨	د
١٣١	عل عيد	٢٣	ق	١٥٣	د. ماري تريت عبد المسيح	١	ف
١٣٢	عل الفزاع	٥٣	ش	١٥٤	مجدى عبد الرازق	٧٨	ق

الرمز	رقم الموضوع	الاسم	مسلسل	الرمز	رقم الموضوع	الاسم	مسلسل
ش	٤٣	محمد فؤاد محمد علي	١٨٢	ش	٤٨	محبوب موسى	١٥٥
ش	١١٢	محمد الفارس	١٨٣	ش	٩٥	د	١٥٦
ش	٦٧	محمد فهمي سند	١٨٤	مس	١٢	محمود عبد الرحمن	١٥٧
من	٢	محمد كشيك	١٨٥	ش	٧٠	محمد إبراهيم أبو سنه	١٥٨
ق	٢	د	١٨٦	ش	١١١	محمد أبو دومة	١٥٩
مت	٢	محمد محمود عبد الرازق	١٨٧	تش	١	محمد آدم	١٦٠
ق	٦	محمد محمد عبد الرحمن	١٨٨	ش	٨	د	١٦١
ق	٣٩	محمد المخزنجي	١٨٩	ش	٦٢	د	١٦٢
تن	٣	محمد مسعود العجمي	١٩٠	د	٢	محمد بدوي	١٦٣
مت	٧	د. محمد مصطفى هدارة	١٩١	تش	٤	د	١٦٤
ق	٢٢	محمد المنصور الشقحاء	١٩٢	د	٤١	د. محمد براءة	١٦٥
ق	٣	د	١٩٣	ش	١١٩	محمد بنعمارة	١٦٦
ق	٢٦	محمد المرادي	١٩٤	ق	١٦	محمد جبريل	١٦٧
ش	٣٢	محمد يوسف	١٩٥	مس	٨	محمد الجمل	١٦٨
ش	١٦	د	١٩٦	ش	٨٩	محمد جميل شلش	١٦٩
ف	٣	محمود بقتيش	١٩٧	ف	٧	محمد حلمي حامد	١٧٠
ف	١١	د	١٩٨	ش	٥٧	د	١٧١
د	٤٠	محمود حنفي كساب	١٩٩	ر	٨	محمد الراوي	١٧٢
د	١٧	د	٢٠٠	ش	٣٣	محمد رضا فريد	١٧٣
د	٢١	د. محمود الربيعي	١٩٦	ش	١٠٠	محمد رضا محرم	١٧٤
ش	٣٣	محمود عبد الحفيظ	١٩٧	مت	١٥	محمد زهدي	١٧٥
ش	٨٢	د	١٩٨	ش	٩٠	محمد سعد بيومي	١٧٦
ش	١٢٨	د	١٩٩	مس	٤	محمد سلماوي	١٧٧
مت	١٤	محمود عبد الوهاب	٢٠٠	ش	١٠٥	محمد سليمان	١٧٨
مت	١٩	د	٢٠١	تش	٩	د	١٧٩
مس	١	محمود فكري	٢٠٢	تش	٣	د	١٨٠
ش	٦	محمود ممتاز الموراي	٢٠٣	ق	٤٧	د	١٨١
ش	٩٣	د	٢٠٤	ق	٣٤	محمد الشركي	١٨٢
ش	٩٧	د	٢٠٥	ر	١٥	محمد صوف	١٨٣
ش	١١٧	د	٢٠٦	ق	٦٥	محمد عبد الرحمن	١٨٤
مت	١٠	د. منحت الجيار	٢٠٧	ش	٣٦	محمد علي الرباوي	١٨٥
د	٤٧	د	٢٠٨	ش	١١٨	د	١٨٦
د	٥٦	د	٢٠٩	ق	٦٨	محمد علي قلس	١٨٧
ق	٣٦	مرسي سلطان	٢١٠	ش	٢٩	محمد عليم	١٨٨
ق	٢٥	مصطفى أبو النصر	٢١١	ش	٤٥	د	١٨٩
من	٧	مصطفى بغداد	٢١٢	ش	٦٠	محمد عمار شعبانية	١٩٠
				ق	٥٧	محمد غرناط	١٩١

مسلل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز	مسلل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٢٠٥	د. مصطفى الرزاز	٢	ف	٢٢٣	نبيلة الزين	٣١	ق
	د	٦	ف	٢٢٤	نسيم مجلى	١١	مت
٢٠٦	مصطفى عبد الغنى	١٧	مت	٢٢٥	نصار عبد الله	٩١	ق
	د	١	د	٢٢٦	نعمات البحيري	٤٩	ق
٢٠٧	مصطفى نجا	٩	ش		د	٨٤	ق
٢٠٨	مصطفى نصر	٧٤	ق	٢٢٧	نعمان عاشور	٩	مس
٢٠٩	ملك عبد العزيز	١٠٦	ش	٢٢٨	نعمان عبد السمیع الحلوة	١٠٨	ش
٢١٠	ممدوح حسن لطفى	٧٧	ق	٢٢٩	د. نعم عطيه	١٠	ق
٢١١	ممدوح راشد	٨٢	ق		د	٩	مت
٢١٢	ممدوح عزوز	١١٣	ش		د	١٣	مت
٢١٣	منى حلمى	٦٧	ق		د	٥	ف
	د	١	ق	٢٣٠	وافق محمد	٧	ق
	د	٤٣	ق	٢٣١	وفاء وجدى	٢٢	ش
٢١٤	منى رجب	٦٤	ق	٢٣٢	هدى يونس	٦٦	ق
٢١٥	منير فوزى	١١٦	ش	٢٣٣	هشام غنيم	٥٥	ش
٢١٦	مهدي بندق	٧	ش		د	١٩	ش
٢١٧	ميسلون هادى	٥١	ق	٢٣٤	د. هيام أبو الحسين	٣٢	د
	د	٥٩	ق	٢٣٥	ياسين طه حافظ	٣٥	ش
٢١٨	ناجى عبد اللطيف	٢١	ش	٢٣٦	د. يسرى العزب	٤٤	د
٢١٩	نادر السباعى	١١	ق	٢٣٧	يوسف أبو ريه	٥٤	ق
٢٢٠	نازلى مذكور	١	مت		د	٦٢	ق
٢٢١	ناقص منير الرئيس	٥٨	ش		د	٤	ق
٢٢٢	نبيل مرسى	٢	مس	٢٣٨	د. يوسف عز الدين عيسى	١٨	مت

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مخارات فصول



سلسلة أدبية شهرية

تصدر أول كل شهر

قلوب خالية عبد الرحمن الشرقاوي

صنع عبد الرحمن الشرقاوي أحد القسمات الأساسية للأدب والثقافة الحداثيين في مصر والعالم العربي . إنه أحد بنات الأدب الروائي الواقعي الحديث ؛ وأحد رواد حركة التجديد في الشعر العربي ؛ والرائد الأول للمسرح الشعري المعاصر الذي نقل الشعر الحر من القصيدة الغنائية إلى الدراما ؛ وهو أحد الذين حملوا مسئولية كتابة التراجم التاريخية الإسلامية في هذا العصر . بعد عصر طه حسين وعباس العقاد ومحمد حسين هيكل . .

« قلوب خالية » رواية للكاتب الكبير الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي صدرت من قبل في سلسلة « الكتاب القضي » و « الكتاب الماسي » ، وله أيضاً ثلاث روايات هي : « الأرض » ، « الفلاح » و « الشوارع الخلفية » .

أما أعمال الأستاذ الشرقاوي للمسرح الشعري فتضم : « مأساة جميلة » ، « الفتي مهرا » ، « شمال الحرية » ، « وطني عكا » ، « ثار الله » ، « الحسين تافراً » ، « الحسين شهيداً » ، « النسر الأحمر » ، و « هراي زعيم الفلاحين » . بعد ديوانه الشعري الشهير « من أب مصري وقصائد أخرى » . وللكاتب كتاب يضم لوحات فنية بعنوان « أرض المربعة » صور من كفاحنا الشعبي ، وصدرت له مجموعة قصصية هي « أحلام صغيرة » . وتضم أعماله في أدب السير الإسلامية : « محمد رسول الحرية » ، « أئمة الفقه التسعة » ، و « علي إمام المؤمنين » ، إضافة إلى : « خامس الراشدين » عن عمر ابن عبد العزيز .

وقد نال الأستاذ الشرقاوي - الحاصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب سنة ١٩٧٤ - شهرة أدبية واسعة بعد صدور روايته « الأرض » منذ ستوات الخمسينيات . ويجمع الكاتب الكبير في فنه ، وفي كل ما يكتبه من قصص ومسرحيات وأشعار وروايات بين الأصالة والمعاصرة ، بين عناصر التقدم في التراث البعيد والقريب ، وعناصر التقدم في الواقع المعاش . وقد ترجمت بعض أعماله إلى اللغات الأجنبية المختلفة ، وقدمت عنه دراسات في الجامعات المصرية والأجنبية ، كما تدرس بعض كتاباته بها .

الثمن ١٠٠ قرش

عدد ممتاز

يطلب من باعة الصحف ومكتبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة



Bibliotheca Alexandrina



0530806